

TUDOR VIANU

**IDEALUL  
CLASIC  
AL OMULUI**



**EB**

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

TUDOR VIANU

# **Idealul clasic al omului**

Studiu introductiv

de

MIRCEA MARTIN

Editura enciclopedică română

București ● 1975



TUDOR VIANU :

## IDEALUL CLASIC AL OMULUI

STUDIU INTRODUCŢIV

La Tudor Vianu, idealul clasic mobilizează resursele omului şi rezolvă tensiunile operei. Prezent în toate momentele carierei, clasicismul său rezultă dintr-o structură sufletească stabilă şi poate fi recunoscut în pecetile unui stil. Nu o simplă aspiraţie deci, nu o ipostază preferată şi (numai) proferată, ci un mod de a fi.

Preocupările exprese şi profesiunile de credinţă clasice sînt abundente, dar nu mai semnificative decît soluţiile date altor probleme ori ecourile unor ipoteze teoretice în planul moral.

Un repertoriu de teme, principii şi referinţe clasice s-ar putea întocmi uşor pe ansamblul operei lui Tudor Vianu ; în anul în care a apărut — 1934 — însuşi volumul de faţă a ieşit dintr-o asemenea intenţie. Dar dacă ~~cineva şi-ar propune~~ să însumeze nu referinţele, ci *atitudinile* clasice ale autorului, atunci o asemenea sumă ar acoperi, cu neînsemnate interstiţii, opera lui însăşi, în totalitatea ei.

Tudor Vianu e dintre acei autori pe care fiecare carte în parte, fiecare pagină, întâmplător aleasă chiar, îl reprezintă deplin. Peste diversitatea temelor şi a intenţiilor se simte un ton inconfundabil şi calmul aceleiaşi procedări.

Modelul clasic animă scrisul lui într-un plan de profunzime, în care simetriile frazei dezvăluie obsesiile omului şi

compunerea cea mai abstractă devine confesiune. El trebuie, aşadar, căutat dincolo de aspecte declarative ori descriptive, în straturile implicite ale textului, în implicitul însuşi al spiritului care îl face cu putinţă.

## DE LA «KALOKAGATHIA» LA «PANKALIA»

Se naşte cineva clasic? Puţini ştiu astăzi că unul din primele texte ale lui Tudor Vianu (publicat în 1916, în revista *Lumea nouă*) se intitulează *Kalokagathia* şi este un adevărat poem ce exaltă visul de desăvârşire al lumii greceşti, frumuseţea ei purtătoare de bunătate şi adevăr. Sufletul atic, «născut sub cerul luminos al Heladei» e opus în acele pagini juvenile, uitate într-o revistă, sufletului modern, «descins din negurile mărilor de Nord». «Noi şi Ei! Umilitoare asemănare» — exclamă cu înfocată dezamăgire tânărul de atunci, retrăind parcă accente eminesciene din *Epigonii*.

Ce ne spune acest prim punct de vedere afirmat în formele, încă neadecvate, ale efuziunii şi ale lirismului? Că înainte de a deveni natură, clasicismul este pentru Tudor Vianu pasionată opţiune. O natură modelată prin cultură (am crede), dacă precocitatea însăşi a opţiunii n-ar putea fi considerată ca simptom al unei înclinaţii naturale. Mai exact ar fi atunci să spunem că îndemnuri venite din lectură, dar şi din temperament, se asociază spre a forma un caracter care e clasic în chip diferit în fiecare din vârstele lui. Texte ulterioare vor aduce vederi mai nuanţate şi demonstraţii mai convingătoare, mărturii clasice pot fi la fel de bine găsite de-a lungul operei, în implicitul şi abstracţiunea altor referinţe.

Fără să fie numită ca atare, o opoziţie între clasicism şi romantism e instituită încă în această primă apologie. «Nouă ne trebuiesc prăbuşiri de munţi, revărsări de lavă, larmă ne-bună de trompete — lor, înfiorarea mării, veninul unei albine, melodia simplă a cântăreţei de flaut». E uşor de recunoscut aici expansiunea, resimţită ca retorică, a romantismului în contrast cu surdina clasică. În continuare, privirea luminos deschisă în afara clasicismului e opusă introvertirii

romantice, frumusețea, înțelepciunea, viața plenară sînt opuse dezechilibrului între virtuți, existenței agonice.

Un eseu publicat în *Gîndirea* din 1926, *Icoana omului în clasicism și romantism* reia în termeni expliți această opoziție, stabilind, pe de o parte, o tendință de integrare și exemplaritate, pe de alta, una de izolare și excentricitate. De această dată, clasicismul despre care e vorba nu mai este acela al antichității, discuția se desfășoară cu precădere în spațiul modern francez.

Ceea ce contestă de la început autorul este părerea cultivată de romantici conform căreia secolele anterioare nescotiseră sensibilitatea. Neacceptînd separarea funcțiilor sufletești, el descoperă în clasicism nu o simțire indiferentă și neutră, ci o formulă diferită de sensibilitate. Memoriile și scrisorile secolului al XVII-lea și al XVIII-lea dovedesc o vibrație afectivă care «nu este incompatibilă nici cu discreția, nici cu stăpînirea de sine». Tocmai această sensibilitate controlată de rațiune face din corespondența secolelor clasice, nu numai un document sufletesc, dar și un gen literar. Dublă calitate pe care confesiunile romantice și post-romantice o vor pierde.

Mentalitatea romantică în genere e suspectată, criticul descoperă chiar și în izolarea orgolios meditativă a unui Obermann sau René «un grăunte de superioară ipocrizie». Romanticismul îi apare ca «un produs al singurătății omului în lume», iar această singurătate, la rîndul ei, poate fi «autentică și fatală sau artificială și simulată». De aici și «deosebirea dintre felurile genuri ale romanticismului, care — se știe — dezvoltă o întinsă curbă între impostură și tragism».

*Idealul clasic al omului*, eseu scris în 1933, sub al cărui titlu emblematic vor fi adunate peste un an cîteva portrete (Goethe, Nietzsche, Valéry, Croce etc.) se reîntoarce, din alte perspective și cu alte mijloace, la concepția antichității, încercînd să-i deslușească etapele de formare și indicii în posteritate. E instructiv faptul că, deși înțelege idealul clasic ca pe un model uman permanent, Tudor Vianu nu evită perspectiva istorică, nu ezită să-i fixeze originea în timp și spațiu, mai precis în intervalul «dintre secolul al V-lea înainte de Christos pînă prin veacul al III-lea al erei noastre, adică din momentul apariției tragediei grecești pînă în acela în care stoicismul greco-latin ajunge la ultima lui expresie».

Nașterea tragediei coincide pentru Tudor Vianu cu nașterea personalității în sens moral: «Abia în tragedia grecească omul se gîndește pe sine ca individualitate autonomă, izolată din complexul naturii și societății și opusă lor».

Sentimentul distanței față de realitatea înconjurătoare, solitudinea morală a omului produc acea suferință tragică pe care o va consola mai târziu «gîndul spiritualist» al originii și destinației umane. Abia această soluție spiritualistă, care nu se confundă cu «mistica participare primitivă» face să izvorască «fîntîna de mîngîieri a clasicismului».

După conștiința însingurării, omul o cîștigă pe aceea a apartenenței, mișcarea ulterioară e una de integrare, «omul clasic nu mai este un străin în univers». Participarea lui — prin spirit — la ordinea cosmică nu rămîne fără consecințe în ierarhia structurii sale interioare. Primatul spiritului se constituie ca trăsătură fundamentală a modului clasic de umanitate și criteriu al exemplarei lui unități. Primatul spiritului dădea armonie trupului, frumusețea fizică îi apărea omului clasic drept un reflex al frumuseții spirituale.

Această unitate înfăptuită prin spirit și generată de el presupune un efort de grupare și armonizare, de depășire a varietății și dispersiunii sensibile, de respingere a exceselor și de reducere a tensiunilor. Măsura și renunțarea sînt mijloacele acestei acțiuni și normele conduitei clasice prin excelență. Căci, așa cum observă Tudor Vianu, «idealul unității omului atrage (...) după sine idealul corelativ al limitării lui».

O opoziție e instituită acum între «barbar» și «clasic» și o explicație etimologică semnificativă e dată termenului de «civilizație». Pentru omul clasic nu există contradicție între viața socială și viața individuală, perfecționarea vieții în-lăuntrul cetății depinde de perfecționarea fiecărui individ în parte.

În încercarea de a trasa liniile unui portret al omului clasic, de a-i fixa posibilitățile de gîndire și tiparele existențiale, Tudor Vianu atrage atenția asupra nevoii de a-l privi în totalitatea solidară a însușirilor lui. La distanță de barbar, de mistic ori de micul burghez, clasic este omul căruia nevoia integrării cosmice nu-i răpește conștiința individuală, care se lasă determinat, dar nu absorbit de real: «Este clasic omul care trăiește în îndoita conștiință a dependenței sale



față de totalitatea forțelor naturale și spirituale ale lumii și a individualității sale puternice și mîndre».

Fără să dispară cu totul nici în evul mediu, idealul clasic «a împlinit o funcție aproape permanentă în cultura Europei» și este semnificativ faptul că Tudor Vianu îl anexează acestei filiații pe însuși Rousseau, gînditorul care — altfel privind lucrurile — a subminat ierarhia spirituală fondată pe rațiune.

Vremurile mai noi «tind să dizolve însă idealul clasic al omului într-un fel a cărui temperare alcătuiește una din datoririile resimțite mai puternic de omul de cultură de astăzi». Cum se vede, în final, expunerea cîștigă accente dramatice. Tudor Vianu nu poate evita să constate incompatibilitatea dintre idealul clasic și cel modern. Viziunea omului unitar și limitat, corespunzînd unei ordini imuabile a universului, este contrazisă de «progresivismul modern» care o înlocuiește cu aceea a personalității deschise și dialectice, trăind într-o lume aflată în prefacere continuă.

Autorul se oprește apoi în jurul a două dintre faptele considerate drept «cele mai anticlasice ale ultimului secol»: încadrarea omului în serie zoologică și înlocuirea perfecționării lui interioare prin reformismul social. Fie că simplifică într-un fel poziția științifică modernă (care nu ignoră salturile calitative, spirituale), fie că nu înțelege sensul real al determinismului (~~de la societate la individ și nu invers~~), Tudor Vianu încearcă să apere idealul clasic; important e că o face nu pentru o antiteză absolută și gratuită, ci pentru o corecție, nu pentru o întoarcere înapoi, ci pentru o re-asumare. Înviorarea idealului clasic e văzută ca o soluție la ceea ce, în repetate rînduri, s-a numit «criza lumii moderne», ca o stavilă în calea unor factori de alienare și reificare a omului.

De o mare forță persuasivă este așezarea în acest orizont a problemei libertății: «Cine dorește să păstreze libertatea omului, cine socotește că înlănțuirea lui ar constitui retrogradarea cea mai tragică pe care civilizația noastră ar putea-o trăi, acela înțelege că libertatea nu e cu puțință decît sub condiția păstrării conștiinței de unitate și consistenței interne a persoanei».

Cum șade mai bine unei profesiuni de credință clasice, încheierea ei se înscrie într-un prezent etern: „...și numai conștiința că fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent,

centrat asupra însușirii originale pe care natura a fixat-o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniștită și demnă“.

În două texte scrise la scurt interval (*Permanența frumosului și Semnificația filosofică a artei*, 1942), Tudor Vianu, fără să renunțe la perspectiva largă, antropologică și morală de până acum, încearcă să desemneze «o concepție estetică a lumii». Idealul clasic al omului e recompus din unghi estetic. Abordare ce pare să respecte o realitate istorică; după Tudor Vianu, experiența estetică a stat la baza unificării acelei «treimi de scopuri» care au mobilizat de atâta vreme energiile spirituale ale umanității: Binele, Adevărul, Frumosul. Însăși simultaneitatea acestor valori nu reprezintă altceva decât tot o permanență clasică. Ideile, imaginile sensibile, tendințele morale se unesc sub semnul estetizator al *armoniei*. «Taină măreață și delicată» cosmosul grec e dat ca exemplu al acestei unificări realizate prin frumusețe.

La fel de bine s-ar putea însă spune că experiența filozofică a adevărului a produs unitatea culturii antice, pierdută apoi prin infinitul religios creștin și, mai târziu, prin acela al științelor. Abia în epoca modernă, credem noi, încercarea de refacere a unității spirituale aparține artei.

În orice caz, Tudor Vianu persistă în a sublinia «rolul regulator al sentimentului frumuseții» și în cultura și în viața modernă. Cu acest prilej dezvoltă el ideea prețioasă a înobilării muncii umane prin măiestria profesională, prin efortul de armonizare căruia arta îi poate servi drept model. Munca cea mai umilă poate deveni ea însăși o artă, în măsura în care tinde spre perfecțiunea obiectului finit: «Cel mai umil lucrător, în domeniile cele mai modeste ale muncii, are prilejul să se simtă eliberat și înălțat ca un artist, dacă năzuiește să dea produselor minții sau mâinilor sale desăvârșirea lucrurilor frumoase».

Ideea prestigiului artistic al lucrului bine întocmit trebuie însă pusă în legătură cu o altă, pe care Vianu nu obosește s-o evidențieze de-a lungul operei, de la *Estetica* până la *Tezele (postume) ale unei filozofii a operei*, ideea artei înțelese ca o formă a muncii. Abia în acest fel relația intimă, preconizată între artă și muncă, își dobândește adevărata ei semnificație și se constituie ca un principiu axial al întregii sale

activități. Lucrătorul-artist și artistul laborios — iată soluțiile lui de integrare pe baze estetice.

Arta îi apare lui Tudor Vianu ca «rezultatul cel mai desăvârșit al muncii omenești», ceea ce deplînge la unele direcții din poezia contemporană este tocmai divorțul între artă și muncă. (*Asupra ideii de perfecțiune în artă* — comunicare la al II-lea Congres de Estetică, Paris, 1937). Esteticianul înțelege creația ca pe un efort îndreptat conștient spre un scop, nu crede în inspirație mai mult decît în invenția logică, lucidă, criticul prețuiește pretutindeni unde îl află «meritul omenesc al muncii și continuității».

Îndemnul clasicist nu se recunoaște însă numai în cultul «artei» și al efortului creator, dar și în încercarea de a descoperi un sens estetic al vieții prin totalizare și asumare, împotriva autonomizării suficiente a estetismului. Fără să confunde valorile, și în cea mai pură tradiție clasică, energia spirituală a autorului se mobilizează contra «josniciei estetice a cadrului comun», pentru «restabilirea contactului mulțimilor cu arta».

Intuiția profundă a esteticianului surprinde însă în chiar închegarea armonică, în perfecțiunea sferică limitată, o oboseală, o insuficiență. Frumusețea închisă în sine invită la pasivitate. De aceea «epocile de clasicism perfect au fost urmate de romantismul turbure frământat, mustind de viață nouă»...

Dar «cine sfărîmă armonia o face pentru a o recîștiga la alt nivel... Conflictul nu poate fi un scop. Ținta finală este tot armonia, întrezărită prin vîlul turbure al agitației, preferate o singură clipă».

Se poate deduce din această formulare că romantismul însuși nu e decît tot un clasicism întrezărit, îndepărtat, amînat. În acest chip, nelipsit de complexitate dialectică, își afirmă Tudor Vianu credința în stabilitatea criteriilor de armonie, în «permanența frumosului».

Cum s-a putut deja remarca, armonia pe care o închipuie Tudor Vianu nu este dată, ci cîștigată, «nu se găsește la începutul lucrurilor și al proceselor ci la sfîrșitul lor». Armonie universală, călăuzind nu numai cultura, dar și natura, armonie prefigurată în «cosmosul» grec. Modelul ei extern îl constituie arta, «singurul produs omenesc», care, după T. Vianu, aduce la îndeplinire ceea ce pentru alte sfere ale activității umane este încă o țintă îndepărtată.

Modul clasic în care își reprezintă Tudor Vianu spațiul artistic este, o dată mai mult, vizibil în această nemișcare monadică : «Operele de artă cele mai deosebite stau alături, fără ca pe limita coexistenței lor să se schițeze vreo colisiune, ca tot atâtea cosmosuri închise în ele însele, fără comunicare, fără puțința de a se stînji reciproc...».

La fel, concepția despre operă ca unitate în varietate, care nu întîmplător apelează la Aristot, Vitruv ori Leon Battista Alberti. (De altfel în fragmentele citate din acești autori clasici, în acordul necesar dintre părțile operei și întregul ei, structuraliștii de azi găsesc anticipări prețioase.)

Superlativul aprecierii unei opere se confundă la Tudor Vianu cu «sentimentul unei stringențe absolute, a unei coerențe inalterabile». În ciuda unui «simț modern pentru relativitatea lucrurilor», el concepe opera de artă ca pe un sistem închis, imuabil, veritabil «pod eleat» : «În fluctuația universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decît este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decît aceea pe care o are».

Efect al libertății, opera are drept efect necesitatea : «Zona indeterminării este suprimată în jurul operei de artă și acest produs pe care trebuie să-l atribuim libertății, pentru că nimeni nu-l constrînge pe artist să creeze, în afară de propria lui pornire, este în același timp produsul cel mai necesar din lume, pentru că nu putem nici clinti, nici schimba ceva din el».

Coerența și organicitatea operei nu înseamnă decît alte nume date cosmicității ei. De această cosmicitate a artei nu e străin caracterul ei filozofic.

Dar cosmicitatea artei este încă un mod de a descoperi esteticitatea cosmosului. Ordinea naturală s-a impregnat, desigur, în opera de artă, dar imaginea artistică s-a răsfrînt, la rîndul ei, asupra naturii. Așa încît, printr-o inversare de raporturi, din nou clasică în esența ei, Tudor Vianu crede «mai potrivit a vorbi despre armonia artistică a cosmosului (...) în loc de (...) armonia cosmică a operei de artă».

Arta este situată deci, în centrul lumii, ca un alt soare, «perfectiunea organizării ei» oferă un model de armonie uni-

versului întreg. «Întregul proces al lumii se silește către perfecțiunea artei» — adaugă el, văzând în operă un «adevărat program al vieții spirituale».

Integrarea armonioasă a universului e prefigurată prin actul creator. În aceasta constă, de altfel, și semnificația filozofică a artei, după Tudor Vianu, «în faptul de a reprezenta de pe acum, în formele ei proprii, prefigurația țintei generale către care se silește întregul univers, cu reușite deocamdată parțiale și instabile».

«Semnificația filozofică a artei — continuă el — se completează apoi pentru cine știe să înțeleagă că în armonia ei este configurat însuși destinul glorios al spiritului».

Se poate cu ușurință observa în astfel de texte cum vechiul principiu al Kalokagathiei trece în acela mai vast al Pankaliei, al unei esteticități universale în cadrul căreia arta joacă un rol metafizic prefigurator.

Că o asemenea «înțelegere estetică a lumii» nu are nimic comun cu estetismul îngust, este, ne place să credem, prea evident. Să mai amintim totuși modul echilibrat și complex în care rezolvă autorul nostru raporturile între filozofie și poezie \*, ori demonstrația făcută în prelungirea punctului de vedere schillerian cu privire la cucerirea unei atitudini morale din perspectiva artei: «Valoarea morală se dezvoltă spontan din trăirea valorii estetice și împrejurarea aceasta este poate cea mai limpede (...) pentru a dovedi chipul în care valorile coincid și se unifică în interiorul structurii sufletești» (*Filosofia culturii*, Publicom, ed. II-a, 1945, p. 101).

Dar poate că nimic nu e mai semnificativ în acest sens decât felul în care e fixată misiunea artistului în lumea contemporană. Gravitatea însăși cu care concepe angajarea acestuia îl face pe Tudor Vianu să nu-i condiționeze reușita de respectarea strictă a normelor și formelor unui clasicism îngust: «Desigur, spune el, nu vom cere artistului să reprezinte numai frumusețea armonioasă, după cum nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului».

---

\* V. Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, București, Editura enciclopedică română, 1971.

Frumusețea armonioasă e resimțită ca o limită. Ea se dovedește inaptă să dea semne despre «conținutul de fapt al lumii», față de care riscă mereu să fie săracă și perimată.

Este aceasta o limită, nu numai a artei clasice, dar a artei din totdeauna și de astăzi, indiferent de gradul ei de deschidere. Necesitatea unei mai largi cuprinderi existențiale îl face pe Tudor Vianu să revizuiască tacit și să depășească din mers un ideal clasic înțeles ca o structură armonică eternă, ca o ficțiune sustrasă devenirii.

Clasicismul e părăsit și recâștigat însă, în aceeași clipă, căci, dacă arta trebuie să se deschidă spre a cuprinde «toate contrastele naturii și vieții», tot ea trebuie să le supună unor forme organizate cu strictete.

Conceptul clasic al lui Tudor Vianu se îmbogățește, se nuanțează, tinzând să integreze și aspectele raționale și anarhice ale vieții, contrazicerile ei fecunde. Dacă înțeleg bine demonstrația lui, formele artei nu trebuie să fie închise, dar desăvârșite. Lumea nu este desăvârșită, pare să spună el, dar opera de artă trebuie să fie, tocmai spre a-și îndeplini funcția de exemplu și îndemn.

«Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumusețea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-și domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictete, de a obține un lucru desăvârșit». Mai mult decât oriunde e vizibilă aici identificarea clasică a frumuseții cu perfecțiunea.

Tocmai pentru că o înțelege ca perfecțiune concede criticul să excludă frumusețea din sfera de cuprindere a artei, tocmai pentru că asimilează perfecțiunea cu frumusețea face din ea condiția indispensabilă a artei. Altfel spus, el exclude frumusețea ca obiect, frumusețea obiectului real, spre a o recâștiga prin perfecțiunea obiectului artistic.

Răspunderea artistului apare agravată de singularitatea șansei lui: «O operă de artă nedesăvârșită este (...) nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni nu o mai poate reface și desăvârși, dar și o adevărată înfrângere a spiritului în năzuința lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum».

Să recunoaștem că rareori în istoria ideilor estetice responsabilitatea creatorului a fost definită cu o mai nobilă severitate, cu o mai generoasă fervoare.

Actualitatea permanentă pe care încearcă s-o dea Tudor Vianu idealului clasic, sensul activ și nu contemplativ al acestui concept, se verifică și în referirile sale directe la anumiți autori, alegerea lor fiind, înainte de toate, reprezentativă în sine. E simptomatic faptul că ține să-și illustreze programul clasic cu nume ce nu aparțin nici clasicismului antic, nici celui francez din secolul al XVII-lea. El se apleacă asupra unor scriitori sau filozofi mai aproape de noi, a căror personalitate se formulează de fiecare dată printr-o re-formulare a clasicismului. Este evident că autorii luați în discuție aparțin unui *neoclasicism* care încearcă să reducă incompatibilitățile dintre vechile comandamente și solicitările vieții moderne. Programul acestuia este, prin forța împrejurărilor, mai complex, mai suplu, mai capabil să întâmpine mișcarea și contradicția.

Nu întâmplător, o atenție de prim ordin i se acordă lui Goethe ca figură rezumativă. Acesta e văzut în efortul izbutit de a provoca o fuziune armonioasă tendințelor celor mai contradictorii ale gândirii și sensibilității sale. Clasicismul său vrea să-și anexeze transformismul, viziunea sa este dinamică și ordonatoare în același timp. Specialitatea în înțelesul lui Goethe reprezintă «un factor de integrare» și observațiile lui Tudor Vianu referitoare la Wilhelm Meister atrag atenția tocmai asupra acestei fericite îmbinări: «Dacă Wilhelm Meister ajunge și se stabilește într-o specialitate, împrejurarea nu se datorește cumva dorinței sale de a renunța la plenitudinea omenească, ci aceleia de a organiza și închide această plenitudine într-o unitate limitată, în care acțiunea și eficacitatea ei să se producă mai bine...».

Conceptul goethean al personalității ar putea fi la rîndul lui invocat aici. Personalitatea este «binele suprem» pentru Goethe — cum prea bine se știe — dar el recomandă cultivarea ei nu prin disociere individualistă, ci prin integrare armonioasă, responsabilă. «Calitățile trebuie să ni le cultivăm, spunea, nu particularitățile». Modelul clasic e vizibil în acest întreg armonios și limitat pe care-l constituie personalitatea în accepția ei goetheană.

Felul în care comentează Tudor Vianu idealul faustic este, iarăși, cât se poate de instructiv în ce privește opțiunea sa clasică. El îi recunoaște mai întâi lui Goethe meritul de a-l fi modelat după posibilitățile omului obișnuit, contribuind astfel la «dezeroizarea valorilor morale» în epoca modernă. Reproșul său covârșește însă aprecierea: pragmatismul soluției faustice i se pare lui Tudor Vianu că «lasă nesatisfăcută aspirația omului către absolut și etern». Idealul către care se îndreaptă aspirațiile lui este unul opus atât lui Goethe cât și (din nou) lumii moderne — perfecționarea interioară în funcție de criterii transcendente și eterne.

«Marea însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei», scrie Vianu, arătând că ea depășește atât raționalismul iluminist, cât și subiectivismul romantic.

Se poate deduce de aici că neoclasicismul în ansamblul lui a îndeplinit un asemenea rol corectiv în diferitele etape ale formării culturii europene moderne. Deducție pe care activitatea unor Croce ori Valéry o confirmă cu prisosință. De altfel ei au fost cu toții — și nu întâmplător, desigur — mari admiratori ai lui Goethe, nu numai ai clasicismului greco-latin sau francez.

Ceea ce preiau autorii mai noi din moștenirea antică ori goetheană este valoarea disciplinei înțelese ca auto-limitare, cultul muncii și al profesiei ca atare, respingerea «inspirației» haotice și a diletantismului sentimental. Pentru artiști de factura lor, între creație și conștiință nu există nici o incompatibilitate. Tudor Vianu apreciază la Goethe, la Schiller și la «alți mulți din poezii clasicismului», tocmai această capacitate de «a transforma în problemă și de a răsfrînge intelectual propria înzestrare artistică», fără a o altera.

Tocmai de aceea vagul, incertitudinea, spontaneitatea oarbă, lipsa de procedee generale, reprezintă pentru ei defecte dintre cele mai repulsive. Pentru toți acești autori (nu numai pentru Valéry) opera apare ca o «colaborare a omului întreg». Ea este «un lucru, sfârșit, definitiv, material».

Formei artistice și literare i se restituie astfel prestigiul ei clasic. Principiul imitației e corectat de acela al stilului, «a crea artistic (...) înseamnă a nimici viața în principiul ei». Estetica neo-clasică e o estetică anti-naturalistă. Stilizarea clasică a imitației, strictețea formei, seninătatea artistului



clasic, rezultată din stăpînirea lucidă a mijloacelor artei sale, au putut crea fie o impresie de artificialitate, fie una de superficialitate. Analizele lui Tudor Vianu vor să servească «unei alte evaluări morale», să pună în lumină o «mai adevărată psihologie a clasicului»: «...mulțimea inhibițiilor, a restricțiilor și prescripțiilor, care au caracterizat totdeauna clasicismul, dovedesc mai degrabă că artistul clasic nu este ființa devenită generoasă prin euforie, capabilă să se abandoneze, să depășească și să înncece limitele și imperativele în fluxul năvalnic al fericirii de a trăi». Relația strînsă pe care o concepe Valéry între libertate și rigoare, între reușita unui act creator și obstacolele întîlnite și întrecute, este invocată ca o mărturie exemplară.

Seninătatea clasică nu se confundă cu optimismul facil, impersonalitatea nu exclude, așadar, implicarea. Cu o aplicație care nu poate fi decît reflexivă, Tudor Vianu dezvăluie substratul moral, existențial, al programului clasic, fundamentele unei opere în experiența biografică. Și o face deseori chiar împotriva intențiilor declarate ale autorilor respectivi. Sub propozițiile unei «estetici mîndre», ca aceea a lui Valéry, el întîlnește «un amarnic sentiment al existenței»; cutare episod din viața lui Croce, «trebuie să-i fi sugerat credința că rezultatele cele mai generale ale speculației își împlîntă rădăcinile în cîte o experiență particulară și că generalul cu particularul se găsesc într-o relație de adîncă întrepătrundere».

Ideea dependenței operei de biografie pare să contrazică impersonalitatea clasică, fiind mai aproape de concepția romantică pentru care lirismul este consubstanțial artei, orice formă a ei fiind o confesiune mai mult sau mai puțin acoperită.

Idealul personalității integrale și unitare, așa cum îl înțelege Tudor Vianu la autorii clasici, interzice o separație radicală între viață și operă. În concepția lui, clasicismul înseamnă, printre altele, tocmai această unitate a personalității, regăsită atît în etapele vieții, cît și în compartimentele operei. Iată de ce ideologia puristă a unui Flaubert ori Mallarmé — în fond niște neoclasici — departe de a fi considerată ca atare, e amendată pentru estetismul ei. În același sens trebuie apreciată aprobarea dată de Vianu ideii goetheene despre «poezia ocazională», precum și observația că

«ocazia lui Faust este chiar viața lui Goethe în întregimea ei». De unde și măreția umană a poemului «pentru care nu există nici o analogie în literatura mai nouă».

Prin relația pe care o stabilește între opera și biografia autorilor clasici, Tudor Vianu urmărește să dovedească autenticitatea mesajului lor. El va prelua, desigur, de la Croce și Valéry, distincția, care e a oricărui neoclasicism, între personalitatea empirică și aceea totalizată artistic, dar fără s-o absolutizeze, încercînd, dimpotrivă o reconstituire a unității globale.

Ideea unității dintre biografie și operă, pe care îi place s-o recunoască la toți autorii clasici, îl face pe Tudor Vianu să introducă în această ordine specială de preocupări și activitatea unor filozofi ca Nietzsche și Pârvan. Amîndoi au fost, de altfel, mari admiratori și restauratori ai antichității, critici severi ai mentalității moderne. În același timp, amîndoi se despart, prin absolutismul lor individualist, de norma clasică. Morala amîndurora este eroică, pentru unul ca și pentru celălalt filozofia este «o formă de viață». Este ciudat cum scriind despre ei la un interval de timp destul de apreciabil (despre Pârvan în 1927, despre Nietzsche în 1934) și fără să-și propună vreo comparație, Tudor Vianu izbutește să sugereze, în ciuda unor prea evidente deosebiri, o asemănare ce decurge tocmai din felul de a se raporta la idealul clasic.

Din raportarea lui proprie la același ideal decurg și rezervele lui Tudor Vianu față de inițiativele lor. Este ceea ce se întîmplă mai ales în cazul lui Nietzsche: «Dar deși Nietzsche aparține prin stilul eroic al vieții și gîndirii sale tipului antic, o deosebire de seamă îl separă de gînditorii vechi. Mai toți, printre aceștia din urmă, căutau să prelungească doctrina în viață, dîndu-i acesteia ceva din armonia rațională a celei dinții (...). Filozofia pare pentru toți acești gînditori un instrument în slujba instinctului lor de conservare morală. Nietzsche n-a dorit însă niciodată să-și conserve viața prin filozofie, ci tocmai s-o piardă...».

Încheierea lui Vianu este cît se poate de fermă, în frazele lui recunoaștem nu numai măsura clasică dar și o anumită — exactă și funestă — profeție: «Puternica afirmare a vieții, scăpărată din aforismele lui, a rămas nedeșlegată. Valoarea doctrinei lui Nietzsche este din această pricină parțială și trebuie întrecută. Influența pe care ea a exercitat-o n-a fost

fericită decât atunci când s-a aplicat pe întinderi mărginite. Când a fost totală, stăpînind întregimea unui caracter sau unei acțiuni, rezultatele ei au trebuit totdeauna să fie regretate».

Cum s-a putut observa din discuția de pînă acum, poziția lui Tudor Vianu nu este ușor reductibilă înlăuntrul acestui clasicism la care aderă cu toată ființa sa. Clasicismul său e unul care se vrea actualizat, dar nu ignorînd, ci integrînd evoluția de pînă acum. Un clasicism care nu evită, ci înfruntă «nuanțele iraționale ale vieții», încercînd să le reducă. Un clasicism pentru care romantismul, de pildă, există.

În mod paradoxal, tocmai această asimilare a experienței romantice îl apropie mai mult de clasicismul antic decât de cel modern francez, al cărui rigorism diferențiator (de genuri și de funcții) nu îl preia, al cărui didacticism îi repugnă pînă la a nu recunoaște farmecul (înțeles prea bine de Călinescu, de pildă) al poeziei gnomice. La fel, faptul că nu admite opoziția tipic neoclasică între «formă» și «viață», nici pe aceea între autor și om, arată că, în concepția lui, vechiul clasicism găsește un loc fecund de întîlnire cu romantismul. Chiar și atitudinea lui față de idealul faustic poate fi mai bine înțeleasă în acest context.

Tudor Vianu recunoaște distincțiile neoclasicismului, dar nu și opozițiile lui. Artistul monoman, aprofundîndu-și arta în totală izolare, este echivalat — surprinzător, — cu «diletantul»: «Ceea ce contribuie să facă pe un artist „diletant“ nu este lipsa de specializare a anumitor atitudini și funcțiuni, pe care o deplîngem în diletantismul științific, ci tocmai lipsa de integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se opune deci diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa».

Nu precizarea specialității îl nemulțumește, deci, pe Tudor Vianu, ci reducția personalității. Separația valorilor în epoca modernă i se pare un fenomen crepuscular și din acest punct de vedere combate el iluzia progresului, semnalînd pierderile esențiale suferite pe parcurs. (Cf. *Religia, filosofia și arta în epoca specialităților*, în vol. *Filosofie și poezie*, 1937). Problema specializării moderne care îl preocupase și în volumul anterior *Generație și creație* (1936) este

reluată în *Filosofia culturii* (1946), unde e propus tipul *specialistului cu orizont* ca o soluție ce satisface atât nevoia diferențierii cât și pe aceea a plenitudinii umane. Tot acolo se edifică un concept de cultură ca umanizare continuă a naturii : îndrumarea clasică nu mai trebuie subliniată.

Reprezintă idealul clasic pentru Tudor Vianu un refugiu în trecut ori în atemporal ? Este el o formă de reacțiune ori de evaziune ? Fără îndoială că nu. Autorul dorește să facă din el un sistem stabil de referință pentru prezent, neînțelegînd să păstreze consecvența lui abstractă cu prețul înstrăinării de viață.

Tudor Vianu crede în valori spirituale eterne pe care le *opune* însă, adică le *implică* unei lumi istorice concrete, încercînd să-i corecteze excesele. Idealul său clasic nu trebuie, așadar, considerat în sine, ci în raportarea lui continuă la dimensiunile prezentului, în *dialogul* pe care-l angajează cu exigențele lui. El nu se vrea o ficțiune a-temporală și a-spațială, ci o prezență eficientă. Așa cum singur o mărturisește (în prefața scrisă în 1934 la *Idealul clasic al omului*), autorul își publică profesiunile de credință în favoarea clasicismului «cu însuflețirea sporită de conștiința că întărirea temelilor clasice ale culturii noastre e unul din mijloacele care o pot apăra cu cel mai mare succes de primejdiile care o amenință din atîtea direcții».

El crede, așadar, în eficiența unui program de aprofundare clasică a literaturii române și, în acest sens, militează pentru profesionalizarea scriitorului, pentru echilibrarea conștiinței a mijloacelor lui, încurajează dezvoltarea genurilor și a temelor obiective, salută progresul literaturii de idei. Recunoaște «suflul de temeinicie» pe care l-a adus junimismul la noi și are nostalgia lui ca «disciplină de viață».

Ca îndrumător cultural, Tudor Vianu încearcă să păstreze o dreaptă măsură între orientări contradictorii. Încă din 1928 el vorbea despre o «criză lirică», denumind astfel nu o criză a lirismului, ci una a culturii, datorată abundenței lirice. Neîncrederea lui în lirism, înțeles ca estetism minor, ca izolare artificială de consistențele vieții, este, desigur, o atitudine clasică. Nu mai puțin discreditarea «zelului experien-

țialist» manifestat în proză în dauna scrupulului artistic (*Ce s-a schimbat în literatura română*).

La prima vedere, nimic mai deosebit decât lirismul și «experiențialismul», unul la distanță de viață, celălalt de artă. În realitate, ambele reprezintă direcții anti-clasice, intervențiile criticului fiind comandate de același imperativ al unității între artă și viață. Peste aproape două decenii, George Călinescu în *Sensul clasicismului* (1946), nu va spune altceva.

Fără îndoială că referințele de factură clasică ale lui Tudor Vianu la literatura română sînt mult mai numeroase decât ne stă în putință să ne dăm seama acum și, înainte de orice, înseși valorile și virtuțile pe care le promovează sînt semnificative.

*Activismul*\* — concepție generală pe care el încearcă s-o aplice în cadrele culturii naționale observă tot principii clasice, voind să suplinească astfel o absență constitutivă. Clasicismul, în versiunea lui Tudor Vianu, este unul integrator și activ, funcția permanentă pe care i-o preconizează autorul în cultura europeană și românească modernă se răsfrînge — cum stă bine unui clasic adevărat — asupra propriei sale gândiri și activități.

## ÎNCERCARE DE PORTRET

«Wie alles sich zum Ganzen webt»

Goethe

Problematica estetică reprezintă pentru Tudor Vianu un mod de a accede la problematica omului și exegeza însăși trebuie, credem, să țină seama de acest răsunet interior. Reflecțiile grupate sub titlul *Filogeneza idealului*, ori altele din cuprinsul volumului publicat în plină activitate creatoare, *Transformările ideii de om* (Cultura națională, 1946) ar putea fi citate și analizate pe larg aici, deși toate textele autorului

---

\* Vezi *Înțelesul integral al activismului. Problema românească*, în *Filosofia culturii*, ed. cit.

se deschid cu egală predilecție și aplicație în planul observației morale, această prelungire intenționată fiind singura tentație pe care nu și-o reprimă, din multe ce-l vor fi încercat la început.

Să încercăm, aşadar, să deslușim liniile unui portret al omului clasic care a fost Tudor Vianu, să-i privim opera nu numai în tranzitivitatea, dar și în reflexivitatea ei. Cum se manifestă clasicismul lui în afara unor referințe directe, ce ecouri găsește ori provoacă acesta în intimitatea unei structuri morale, cât din el trece într-o concepție proprie despre lume, într-o atitudine față de existență ?

Edgar Papu, discipol și, în același timp, emul al lui Vianu prin strălucirea intuițiilor lui sintetizatoare, a remarcat odată \* spațializarea pe care o închipuie de obicei gândirea maestrului. «Tudor Vianu își geometrizează spațial obiectul» — nota el — iar exemplele invocate sînt convingătoare. Aș adăuga un argument mai general în favoarea acestei păreri, și anume însăși apropierea mai mare a esteticii lui Vianu de *Kunstwissenschaft* decît de filozofia artei.

Într-un studiu al meu mai vechi\*\* observam că la Tudor Vianu «istoricul» tinde să se confunde cu «logicul», că metoda lui e «mai degrabă deductivă decît inductivă». Cred că aducerea istoriei la logică poate fi interpretată ca o spațializare a succesiunii, după cum deducția presupune întotdeauna o înțelegere în spațiu a lucrurilor. Că o asemenea perspectivă este clasică în fundamentele ei, aproape că nu mai e nevoie să precizăm.

Mai important de observat ar fi faptul că, deși autorul trasează întotdeauna un cadru exact al discuției, un contur net al ideilor, liniile desenului se îngroașă, parcă, înlăuntrul, sugerînd o convergență și un centru emanator. Relieful moral al dezbaterii teoretice angajate de Vianu ne va interesa în

---

\* T. Vianu și literatura română în vol. *Din luminile veacului*, București, Editura pentru literatură, 1967.

\*\* *Simetria revelată a ideilor sau Tudor Vianu despre filozofie și poezie*, studiu introductiv la vol. *Filozofie și poezie*, Editura enciclopedică română, 1971.

continuare, locul în care analiza lui la obiect se desăvârşeşte, iar personalitatea lui se manifestă mai nestingherit.

Rigoarea logică ori spațializarea nu au, deci, nimic exterior și comod la Tudor Vianu, ele reprezintă modul său propriu de a înțelege problemele, după cum trecerea în planul moral reprezintă modul său de a le asuma. Discuția rămîne teoretică și abstractă, climatul ei impersonal și auster, un portret se poate citi totuși printre rînduri, impersonalitatea se arată a fi a cuiva.

Ideile autorului le regăsim scufundate în implicitul unor atitudini sau reparcuse în confesiuni. O propoziție aproape întîmplătoare dintr-o pagină de memorialistică (*Generația mea, Opere*, vol. I) sună astfel: «Estetica era pentru mine un moment constitutiv al întocmirii mele interioare». Cît despre critică, ea îi apare autorului ca un act prin excelență moral, în opoziție cu criteriile profesionale estetice la care e nevoită să apeleze. De unde și motivele demisiei lui timpurii, exprimate în cunoscuta scrisoare adresată lui Eugen Lovinescu. Utopia unei simpatii universale e propusă acolo în locul gestului, apreciat ca prezumțios, al judecății critice: «Plini de griji ne-am apleca unul asupra celuilalt nu pentru a ne judeca, ci pentru a ne înțelege; pentru a ne bucura de umanitatea fiecăruia din noi». Exemplară din perspectivă clasică nu e atît concepția în sine a autorului, cît respectarea ei în practica lui intelectuală. Literatura noastră a pierdut în felul acesta un profesionist al criticii; nu și o conștiință comprehensivă.

Ideile autorului își găsesc o acoperire în faptele lui, ele sînt «idei trăite». Tudor Vianu înțelege să se implice în dezbaterile teoretice, să se angajeze personal în concluziile ei și nu întîmplător perseverează în a descoperi chiar și în operele autorilor clasici urme ale experienței lor biografice, ca tot atîtea semne de autenticitate și consecvență. *Opera autentificată prin viață* — acesta este principiul pe care-l urmărește și care-l însuflețește. Sîntem ca atare îndreptățiți să căutăm la el un clasicism interiorizat într-o ținută morală, deductibilă dintr-o gesticulație intelectuală caracteristică.

Ceea ce se observă mai întâi la Tudor Vianu este că *armonia* se traduce prin *armonizare*. În toate lucrările lui, el este în căutarea unei identități profunde a lucrurilor, în ciuda deosebirilor superficiale. Subtextul clasic al acestei tendințe îl dă ideea că întotdeauna ceea ce unește este mai profund și mai durabil decât ceea ce diferențiază. De aici tendința de a reduce deosebirile, contradicțiile, opozițiile, de a găsi un loc de întâlnire în care fiecare termen să se recunoască, eliberat de excese și de prejudecăți. Viața disciplinată prin muncă, înțelegerea prin disciplinare nu înseamnă altceva decât un efort, repetat la toate scările existenței, de eliminare a exceselor și a inconsecvențelor.

«Peste ce dezbină (el) afl(ă) ce s-acordă». De aceea, chiar comparația ideologică nu reprezintă pentru el asemănare surprinzătoare, fulgurantă, ci armonizare dificilă a contrariilor. Nu o dată încearcă să găsească un loc fecund de întâlnire unor categorii reputate ca opuse, a căror opoziție stă chiar la baza constituirii lor. Astfel, printre altele, așază între raționalism și istorism activismul, sau înțelege cultura nu ca o conformare la natură, nici ca o împotrivire, ci ca o întregire a ei.

Ceea ce ne interesează în acest plan al discuției este actul în sine al apropierii. Tudor Vianu excelează nu atât prin acuitatea disocierilor, cât prin adâncimea asocierilor lui. Am putea spune chiar că locul creației sale se află tocmai în această punte întinsă între diverse domenii de cercetare, poziții spirituale ori laturi ale aceleiași — contradictorii — personalități.

El însuși când se angajează ca parte într-o dezbatere tinde mereu spre un acord, spre alianțe ideologice, evitând, de regulă, nu numai formele violente ale contrazicerii, dar însăși polemica. Tudor Vianu a înțeles să se afirme nu prin delimitări și negații spectaculoase, ci pe calea, mult mai dificilă, a sintezelor și a echilibrărilor complexe. El s-a abținut să simplifice, să reducă punctele de vedere contrare pentru a face loc privilegiat propriei păreri. Nu și-a câștigat auto-



ritatea prin gesturi de apăsată diferențiere, prin puncte de vedere violent subiective. A încercat, dimpotrivă, să se impună prin construcție înceată dar sigură, prin reluarea din diverse unghiuri a unor teme fundamentale, prin acoperirea unor necesități. Nimic nu-i repugnă mai mult decât anarhia subiectivității, stridențele și asperitățile individuale trecute ca atare în actul de cultură.

Criticul de idei încearcă mereu să se obiectiveze și unul din reproșurile cele mai grave pe care le poate aduce unei teorii sau unei persoane este acela de parțialitate. Demersul său intim fundamental este unul de *impersonalizare*, de trecere a spontaneității prin sita rațională a unor criterii din afară și de deasupra. Ponderat și prudent, el verifică valabilitatea ipotezelor sale prin posibilitatea lor de a se lega, de a se articula în succesiunea altora, de a le prelungi pe acestea, de a li se face ecou.

În acest sens trebuie amintită obișnuința lui de a pleca de la câştiguri anterioare ale cercetării, plăcerea lui de a aborda probleme istoricește constituite. Este aproape frumos, recuperabil în ordine estetică adică, gestul său de a se înscrie într-o continuitate a efortului studios, act aproape ritual în care se verifică modestia lui funciară și totodată intima îndrumare clasică. Mi-l închipui întinzând mâinile — catene abstracte în răspîntia ideilor — gest de sociabilitate și de răspundere — pentru a primi, a îmbogăți și a transmite.

În cultura română, ai cărei protagoniști și-au formulat nu o dată propriile teme și propriile păreri ignorînd, minimalizînd sau contestîndu-și adevărații predecesori, atitudinea lui Tudor Vianu capătă însemnele excepției, postura lui constituind un model infinit distant de probitate și demnitate intelectuală.

Despre Tudor Vianu se poate spune ceea ce el însuși a spus despre Vasile Pârvan, că «opera gînditorului este fixată între limitele activității profesorului». Această funcție corespunzînd unei înclinații sau, mai bine zis, unei vocații, are importante consecințe de ordin structural.

Un auditoriu e avut mereu în vedere, dar nu în planul efectelor exterioare ale discursului. Profesorul își pregătește întotdeauna studenții pentru încheierile lui care — în clipa

rostitii — apar ca simple și firești ; chiar atunci când sînt noi și îndrăznețe, el le pune un bemol sau le conferă generos o ereditate străină.

Paradoxul este în genere evitat ; când e întîlnit, e re-parcurs pe larg : profesorul are decența de a reduce dificultatea problemelor și, implicit, grandoarea lor aparentă. Nu urmărește nici o clipă să epateze, să dea impresia inaccesibilității sale ca persoană și ca instituție. Respectul pe care-l impunea era fără distanță, autoritatea lui se baza pe bunăvoință. Contrastul stabilit cîndva (în *Icoana omului în classicism și romantism*) între admirația fără înțelegere — forțată prin șoc și perplexitate — și stima clasică, devine abia acum semnificativ și pilduitor.

Rareori o personalitate mai puțin ostentativă ca Tudor Vianu. I-a dispăcut orice retorică a personalității. Există, însă, la el, un retorism didactic, nu al frazei, cît al construcției, care constă în formularea răbdătoare a tuturor etapelor problemei, a implicațiilor ei logice și istorice, în reveniri și rezumări. O frază e prezentativă, arborescentă, bogată în paranteze și nuanțe, ideea ei principală e sintetizată apoi într-un termen al unei fraze următoare. La fel, în ansamblul unei cărți (al unui curs), un capitol e redus la cîteva principii reluate la începutul capitolului următor, demonstrația fiind abia apoi continuată.

Există la Tudor Vianu o plăcere evidentă de a îmbrățișa din nou materia parcursă, un efort reiterativ și demonstrativ, un gust al refrenului în contexte noi.

Nevoia de a se face înțeles, de a convinge, de a întipări, îl face să-și premediteze atent nu numai concluziile, dar și etapele desprinderii lor. Preocupat de devenirea ideilor, el întîrzie în fiecare moment în explicații genetice încît lasă impresia că își concepe discursul invers, concluziile fiindu-i, de fapt, premise. Într-adevăr, textele lui par scrise «à rebours», în clipa în care începe să scrie încheierea lui există deja și redactarea nu e decît o refacere a drumului prin premise coerent atribuite. Se înțelege că această mișcare regresivă vine din poziția de mediere în care autorul se așază și *previzibilitatea* deplină a discursului său nu e cea de pe urmă a ei consecință.

Tudor Vianu nu găsește, ci (se) regăsește scriind, nu descoperă, ci recunoaște, nu se încredințează gândirii lui, o

ține mereu sub observație, vrea să o domine, adică să o merite în permanență, printr-o stăruitoare aplicație la obiect. Virtute prin excelență clasică; el știe dinainte unde va ajunge, jaloanele fiind fixate, punctele încercate.

Această prudență procedurală trece, însă, cu timpul într-un fel de inhibiție teoretică, într-o capitulare grăbită de îndată ce protecția unor surse încetează să mai funcționeze. Autocenzura provoacă uneori un zbor jos și dependent al gândirii, făcându-ne să regretăm fantezia oprită și spontaneitatea înfrântă prin scrupul metodic.

La fel, atitudinea impersonală și imparțială, pe care e atent s-o păstreze mereu autorul, reduce în bună măsură posibilitățile lui de opțiune, favorizând un anume tip de eclectism. Trebuie remarcată, desigur, în acest context, lărgirea și suplețea vederilor sale, absența din cadrele unei gândiri sistematice a oricărui dogmatism. De altfel, este instructiv faptul că T. Vianu nu opune dogmatismul anarhiei, le opune, în schimb, amândorura «percepțiunea adevărată și integrală». Ciudat cum de nu întâlnim nici o intoleranță și nici o greșală de gust la acest profesor de estetică.

Grija de a face parte dreaptă fiecărei poziții spirituale, de a o justifica, arătând de unde și de ce a apărut ocupă un asemenea spațiu și solicită o asemenea încordare încât nu o dată soluția proprie întârzie să se contureze, rămânând eventual să fie dedusă cu inevitabile aproximații. Imaginația speculativă i-a lipsit autorului spre a trasa un proiect care să-i aparțină în exclusivitate. El riscă foarte greu o ipoteză, nu se avîntă în necunoscut. N-a vrut să fie un maestru al posibilului, adică un creator. Prudența și imparțialitatea nu dau idei.

Cîte a avut, autorul le-a scos însă din acest teren neprielnic. El a perseverat într-o activitate oarecum anonimă, în orice caz ingrată, de stabilire a filiațiilor istorice, a succesiunilor logice, a afinităților spirituale, a urmărit cariera unor idei, le-a așezat în stratul lor adecvat și rodnic. Poate să contrarieze ori să nemulțumească eforturile lui meticuloase de reconstrucție, de parcurgere la pas a unor date banale sau evidente. Dar cine tinde spre cuprindere sistematică nu-și poate îngădui să le nesocotească. Cine are în vedere totalitatea complexă a obiectului despre care dă seama ajunge mai greu să pronunțe o rezoluție originală.

În orice caz, originalitatea inițiativelor lui Vianu se cere măsurată după dificultatea lor. A reface traiectoria unor idei, a le conferi un destin, nu reprezintă un act mai puțin original, în ciuda aparențelor de aservire și limitare. Bătrînul Vauvenargues era îndreptățit să creadă că «e mai comod să spui lucruri noi decît să le conciliezi pe cele spuse deja».

Vorbind despre Croce, Tudor Vianu remarca «un patos al conștiinciozității și probității intelectuale» care nici lui nu-i este străin. Este ceea ce-l face să-și aleagă obiectivele astfel încît să nu-i depășească niciodată posibilitățile. Să-și controleze întotdeauna virtuțile și înclinațiile prin repere obiective. Se vede cu ușurință, de pildă, că speculația este la el o vocație; tocmai de aceea o supune unor teme foarte exacte și o reprimă de cîte ori i se pare că l-ar purta dincolo de rezonabil. El își dă singur limite și, printre altele, îndreptarea la un moment dat către stilistică poate fi interpretată și ca o încercare de reasigurare, de evitare a tentațiilor speculative. Ca orice clasic adevărat, Tudor Vianu trebuie să se supună spre a se simți cu adevărat liber.

Dusă însă pînă la capăt și ridicată la termenul ei extrem, acolo unde fiecare calitate sau defect își descoperă sufletul adevărat și patetic, sufletul limitei, această atitudine trece în contrariul ei: supunerea riguroasă devine dominare și siguranță. Un sentiment de liniște însoțește permanent demersul lui Tudor Vianu, o preluciditate a reușitei. Dezamăgitoare prin însăși previzibilitatea ei, ancheta lui își onorează întotdeauna promisiunile.

Calmul său nu este numai procedural, dar și metafizic și vine din aceea că se simte stăpîn pe sine și orientat în univers. Adecvarea deplină dintre scopurile și mijloacele lui, conștiința efortului bine direcționat și credința în posibilitatea de cunoaștere a lumii stau la baza echilibrului său interior. Un optimism abstract se desemnează pe deasupra aserțiunilor lui, convingerea ori speranța că universul e raționalizabil la infinit. El recunoaște prezența iraționalului în lume, dar crede în posibilitatea reducerii lui. De aceea misterul nu justifică indolențele și ezitățile rațiunii.

O componentă de seamă a calmului său metafizic este de natură morală și rezidă în tendința, deja pomenită, de a găsi mereu un acord cu lumea, de a trăi în conformitate

(clasică, nu-i așa ?) cu ea. El a vrut să fie egal lumii și să-și descopere propria identitate într-o asemenea egalizare. Este, aceasta, o cale infinit mai anevoioasă de afirmare decât aceea a singularizării programatice, în afara criteriilor și a consecvenței. Dificultățile grave apar pentru el atunci când echilibrul spre care tinde e clătinat împotriva voinței sale. În orice caz, atât cât împrejurările i-au îngăduit-o, și-a apărut consecvența.

Străduindu-se să stabilească întotdeauna un acord propriu cu lumea, Tudor Vianu nu trăiește în opoziție decât cu sine. El se menține mereu într-un plan înalt și sever, dincolo de reflexe sentimentale ori temperamentale. Dar nu e greu de remarcat, cu toate acestea, o melancolie ușoară, o vagă nostalgie ce sugerează o distanță interioară. Sînt momente în care autorul nutrește convingerea secretă că modul său de a oficia, modul său de a fi în lume, nu îl reprezintă deplin. O opoziție între un eu oficios și unul latent se lasă bănuită, o nostalgie a virtualității, a unui alter ego interzis, a unor posibilități refuzate și trădate tocmai de intransigența impersonală cu care sînt refuzate. Melancolia lui Tudor Vianu nu e decât imaginația unui avatar posibil care-și strigă în el o viață netrăită.

Căci Tudor Vianu e, de fapt, un sentimental cu elanurile cenzurate, amîinate, un expansiv care și-a înfrînt «demonii». Un «Epitaf nescris» (din 1940) și nepus încă în evidență de exegeți aduce o mărturie zguduitoare :

«Cînd voi muri, nimeni  
Nu va ști că a murit un erou —  
Și acele lupte, îngropate în mine  
Ca într-un cîmp învăluit de noapte,  
Acele lupte fără martori, fără tovarăși,...  
Sutele de lupte în care demonii  
Au fost înfrînți,  
Multele mele osteneți, sîngerările mele»...

Fondul acesta afectiv e cenzurat, dar nu eliminat cu totul, reprimarea lui are, paradoxal, o funcție intensificatoare în context ; el e subordonat demonstrației abstracte, făcut să participe la adevărul ei, să-i dea adîncime, pondere, relief.

Melancolia implicitului se dovedește a fi, pînă la urmă, întăritoare.

Unitatea operei și a personalității se poate astfel recom-pune într-un chip mai complex : el e optimist pe un fond sceptic, ajungînd prin prudență la siguranță, modestia lui nu e lipsită de orgoliu, imparțialitatea lui nu e tăioasă și distantă, ci caldă și înțelegătoare.

În acest echilibru subtil, pe acest dramatism discret stă — credem noi — arta lui Tudor Vianu, al cărei farmec e potențat prin gravitate morală.

Dincolo de asemenea nostalgii ori melancolii, opțiunea autorului este cît se poate de hotărîtă. Conștient că renunță la poziții mai avantajoase de formulare a personalității, el înfruntă bărbătește riscurile *căii medii*, își făurește un destin prin subordonare. Dar tocmai prin consecvența acestei asumări el creează o situație destul de rară în istoria culturii în genere (și românești în special) — aceea a unui destin de excepție formulat pe cale normală.

Tudor Vianu a ținut să se integreze într-o tradiție, să acopere anumite lacune, să îndeplinească anumite misiuni. Și-a controlat, în vederea acestui țel, înclinațiile și pasiunile. Pe unde a trecut a făcut lumină. Poate fi consultat și citat în deplină liniște. În contextul dinamismului propriu culturii noastre, obișnuită să sară etapele, Tudor Vianu rămîne exemplar prin soliditatea contribuției sale. El e una din cetățile care ne lipsesc.

MIRCEA MARTIN

## NOTA EDITORULUI

Volumul de față reproduce cuprinsul ediției originare, *Idealul clasic al omului* (1934) la care au fost adăugate două capitole: *Faust și civilizația modernă* și *Ideile lui Goethe despre artă* din ediția a II-a, revăzută și adăugită, apărută în 1943, sub titlul *Filosofie și poezie*. După aceeași ediție au fost transcrise textele. La sugestia lui Mircea Martin, autorul studiului introductiv, au fost adăugate într-o *Addenda* două articole cu aceeași temă, rămase în periodice: *Kalokagathia* (*Lumina*, 1916), și *Icoana omului în clasicism și romantism* (*Gîndirea*, 1926).

Ediția a fost îngrijită în redacție, respectându-se formele de limbă și modernizându-se ortografia. Greșelile de tipar au fost corectate tacit. Toate textele incluse între paranteze unghiulare < > aparțin editorului.

E.E.R.

## PREFAȚĂ

Am adunat în volumul de față câteva din studiile mele, publicate în intervalul dintre 1927 și 1934. Mișcându-se deopotrivă în sfera de probleme a clasicismului antic și modern și legate prin unitatea aceleiași tendințe, studiile care urmează cereau prezentarea lor laolaltă. M-am hotărât deci la întrunirea lor, cu însuflețirea sporită de conștiința că întărirea temeliiilor clasice ale culturii noastre este unul din mijloacele care o pot apăra cu mai mult succes de primejdiile care o amenință din atâtea direcții. Se vor găsi desigur cititori cari vor resimți paginile care urmează ca pe niște adevărate *considerații inactuale*. Autorul le retrimite însă în lume, cu speranța că ele vor găsi și pe aceia, bucuroși de a afla un gând închinat unității și integrității omului, demnității și nobleței lui.



# IDEALUL CLASIC AL OMULUI

Cine încearcă să gândească noțiunea «om», să lege de ea un conținut de reprezentări precise, ajunge curînd la încheierea că înțelesul căutat nu este totdeauna același. Filosoful Max Scheler, care a consacrat acestei cercetări o lucrare dintre cele mai interesante, distinge trei concepții deosebite care se încrucișează în sfera de reprezentări a europeanului cult de astăzi. Mai întîi concepția iudeo-cres-tină a creaturii decăzută din starea părădisiacă primitivă prin păcatul lui Adam. Apoi ideea greacă și antică a omului rațional, participînd la rațiunea universală. În fine, ideea științifică modernă a omului ca produs evolutiv al unui proces biologic general și ale cărui însușiri nu sunt decît rezultatul amestecurilor și complicațiilor dintre energiile și facultățile existente în natura subumană. Dintre aceste felurite idei ale omului, paginile de față ar dori să analizeze mai de aproape concepția antică, idealul clasic al omului, pentru a ne întreba mai apoi care este gradul lui de vitalitate în zilele noastre și ce rol îi poate fi rezervat în criza morală pe care o străbatem. Psihologul timpului nostru are în adevăr prilejul să constate că, printre feluritele noțiuni capitale devenite problematice astăzi, aceea a omului se leagă cu urmări dintre cele mai grave. Munca de transformare a noțiunii de om este un proces în adîncime. Temeliile însăși ale culturii noastre sunt puse în discuție odată cu

această transformare. Dar cine dorește menținerea bunurilor mai de seamă ale acestei culturi trebuie să-și pună întrebarea dacă restaurarea idealului clasic al omului nu este unul din mijloacele înlăturării unor amenințări care se îndreaptă către noi din atâtea direcții.

Spun «idealul clasic al omului», mai bine decât «noțiunea omului clasic», pentru că aceasta din urmă nu poate fi definită decât în raport cu valorile pe care le afirmă și către care năzuiește. Idealul clasic este o constelație de tinte propuse voinței etice a omului, în care se rezolvă un sistem de evaluări. Ultima rădăcină a idealului clasic, ca de altfel a oricărui ideal uman, stă astfel înfiptă într-un strat irațional al sufletului, pentru care nici un alt motiv nu mai poate fi găsit. De ce omul clasic aspiră către anumite bunuri și afirmă superioritatea anumitor valori fundamentale, alcătuiește o împrejurare a căreia necesitate ultimă nu poate fi întemeiată. Singura muncă științifică în legătură cu studierea unui ideal uman, a unei noțiuni normative a omului, este aceea de grupare logică a unor trăsături care reconstituiesc o structură, solidară în toate punctele ei.

Idealul clasic al omului este astfel o structură eternă, un model uman permanent, capabil să fie restaurat și să dirijeze cultura omenească în orice moment. S-ar putea deci vorbi de idealul clasic al omului fără nici o raportare istorică pentru că el reprezintă o grupare de tendințe etice așa de logic angrenate, încât, prin necesitatea lui internă, se ridică peste orice determinare temporală. În realitatea faptelor însă, idealul clasic al omului este fructul unei anumite epoci din istoria lui, și anume, a intervalului dintre secolul al V-lea înainte de Christos până prin veacul al III-lea al erei noastre, adică din momentul apariției tragediei grecești până în acela în care stoicismul greco-latin ajunge la ultima lui expresie. Din această clipă începe să se afirme din ce în ce mai puternic noul ideal creștin, a cărui definitivă instaurare nu se produce însă fără numeroase împrumuturi făcute idealului precedent.

Dacă facem să începă epoca de formație a idealului clasic cu apariția tragediei grecești, împrejurarea este explicabilă prin faptul că în această clipă pare a se naște nu numai omul clasicismului, dar omul pur și simplu, în înțelesul moral pe care-l putem da acestui cuvânt. Abia în

tragedia grecească omul se gîndește pe sine ca individualitate autonomă, izolată din complexul naturii și societății și opusă lor. Luptele eroilor tragici cu zeii și destinul și cumplitetele lor nenorociri sunt produsul acestei sforțări de eliberare a individualității umane; după cum măreția eroului tragic este semnul prețuirii care începe a se acorda individualității eliberate, demnității și puterii ei. Cîtă vreme omul trăia în «mistică participare» (Lévy-Brühl) cu întreaga natură și cu întreaga comunitate care îl îngloba, durerea putea fi resimțită, dar nu încă suferința tragică. Într-un anumit moment însă, omul începe să se simtă opus și în luptă, fie cu divinul (Prometeu), fie cu întreaga realitate, resimțită ca un complex de cauze și efecte străine de voința lui (Oedip), fie cu orînduirea socială ale cărei norme funcționează fără considerație pentru sensibilitatea personală (Antigona), și, în această clipă, omul se naște în realitatea lui morală, cu un strigăt de solitudine și durere, de împotrivire și mîndrie, care alcătuiesc laolaltă patosul tragic.

Tragedia se ridică în întregime dintr-un anumit sentiment al distanței față de restul realității, în lumina căruia capătă limite mai precise și se cristalizează individualitatea omenească. S-ar putea spune că tragedia este de fapt un document al adolescenței omului, ilustrația unei crize de tinerețe analogă cu aceea care, în evoluția individuală, marchează străbaterea la conștiința personalității. Desfășurarea ulterioară a culturii antice scoate în evidență mișcarea contrarie de integrare în ordinea realului, resimțită de data aceasta ca armonie cosmică și, de fapt, perioadele mai tîrzii ale antichității se caracterizează prin dispariția tragediei ca sentiment de viață și gen literar. «Ataraxia» scepticilor și «apathia» cinicilor și stoicilor alcătuiesc dovada lichidării tragicului în epoca de maturitate și bătrînețe a antichității.

Omul clasic, care cîștigase pentru sine conștiința individualității, se concepe apoi ca ființă spirituală. Participarea umanului la spiritul universal este una din reprezentările fundamentale ale antichității. Din cercul ei de idei coboară imaginea lui «homo sapiens», a cărui însușire îi creează facultatea de a cunoaște ordinea rațională a lucrurilor. «Reminiscenta» platoniciană este una din cele mai renumite sistematizări a acestei legături a omului cu realitatea spirituală,

din care rezultă capacitatea sa de cunoaștere metafizică. Depozitar al spiritului și apt pentru cunoștința orînduirii raționale a lumii, omul capătă acum statornicele sale titluri de noblete, care este o noblete a cunoașterii. Coordonat cu realitatea spirituală, omul clasic nu mai este un străin în univers, după cum ar fi fost amenințat să rămână dacă problematica tragică a individualității nu și-ar fi găsit corectivul în gândul spiritualist al originii și destinației umane. Spiritualismul antic a însemnat un adevărat balsam așternut peste rana pe care tragedia o săpase în sufletul omenesc. Din el a izvorît fîntîna de mîngîieri a clasicismului. Consolarea spiritualistă a antichității a luat însă două forme. După cum spiritul era considerat că domină, dintr-o poziție transcendentă, natura materială și lumea impresiilor noastre sensibile sau că o străbate în mod imanentist și o conformează în fiecare din punctele ei, consolarea spiritualistă a devenit sau *refugiu* sau *integrare cosmică*. Platonismul și stoicismul înseamnă, din acest punct de vedere, două soluții antitetice, față de dificultățile morale ale vieții, dar și singurele soluții cu putință. Astăzi încă, noi nu știm să răspundem durerii decît, sau cu îndemnul de a ne refugia în lumea mai bună a spiritului, sau cu acela de a ne integra mai bine în ordinea rațională a realului în care durerea nu apare decît ca efectul unor adaptări imperfecte. Etica noastră continuă astfel a construi pe îndoita temelie așezată în antichitate de Platon și stoici.

Participarea omului clasic la spiritul universal determină, în interiorul structurii lui și al societății în care trăiește, primatul spiritului. În această din urmă privință trebuie spus că, pentru întîia oară în istoria omenirii europene, Platon așază, deasupra clasei războinicilor și a preoților, pe aceea a filosofilor, cărora ar fi dorit să le rezerve conducerea statului. Tot astfel, în interiorul organizației umane și în ierarhia idealurilor morale, Platon așeza, deasupra temperanței și bărbăției, înțelepciunea și dreptatea ca o însușire armonizatoare a tuturor însușirilor sufletești. Primatul spiritului era considerat de omul clasic că se poate întinde pînă la marginile aparente ale organizației lui, dînd frumusețe corpului, măsură și euritmie atitudinilor lui. Frumusețea atletului putea fi astfel considerată ca un reflex al perfecțiunii sale spirituale, și educația gimnastică putea fi

privită ca o parte întregitoare a culturii spiritului. Pe câtă vreme, pentru anumite teorii moderne ale omului, valorile spiritului nu sunt decât niște transfigurări ale forțelor lui biologice inferioare, și perfecțiunea lui genială o simplă expresie a unei vitalități mai puternice și mai bogate, omul clasic menținea raportul răsturnat, socotind că pînă în ultimul amănunt al complexiunii lui fizice, în glezna piciorului care calcă frumos, străbate ceva din forța armonioasă a spiritului. Pentru omul clasic nu valora astfel principiul pe care îl regăsim în întreaga icoană științifică a lumii moderne potrivit căruia inferiorul determină și explică superiorul. Universul omului clasic era dominat de spirit. Din această pricină, efortul de înțelegere a lumii nu consta, pentru omul clasic, într-o coborîre în straturile inferioare ale creației, ci într-un elan de ridicare pînă la principiul ei spiritual. Omului modern de știință i se cere *curajul adevărului*, adică puterea de a înfrunta dezvăluirea raportului de forțe inferioare, din care se constituie orice ideal uman, forța de a suporta spulberarea reprezentării care rămîne pentru el o simplă «iluzie spiritualistă». În locul curajului adevărului, cercetătorul clasic avea nevoie de starea de pregătire interioară a entuziasmului etic și religios.

Participarea la spiritul universal dă omului clasic și o altă însușire, și anume aceea a *(unității)*. Acțiunea spiritului este, în adevăr, prin excelență unificatoare. În varietatea și dispersiunea sensibilului, spiritul introduce virtutea unității. Unitatea înseamnă însă, mai întîi, grupare și liniștită armonizare a elementelor și energiilor sufletești. Această grupare este determinată de un anumit fel ireductibil al persoanei, de natura sa particulară. Pentru întîia oară, în etica aristoteliciană apare noțiunea originalității omului («*physis*»), pe care apoi deprinderea o dezvoltă și realizează. Față de nimic altceva nu simte grecul o împotrivire mai mare ca față de dispersiunea persoanei, de multiplicitatea anarhică a actelor, de ceea ce în limbajul filosofilor se numește «*polypragmosyne*». Unitatea și originalitatea omului este resimțită apoi de clasic în conexiune cu planul rațional după care este dispus întregul univers. În armonia cosmică, ne învață stoicii, fiecare ins deține, potrivit cu originalitatea ființei sale, un rol anumit, pe care înțelepciunea ne indică a-l împlini cît mai bine, cu cît mai pioasă supunere față de logosul

divin care, ordonând lumea în fiecare din punctele ei, a rezervat fiecăruia din noi locul potrivit însușirilor sale. Opera lui Marc Aureliu, cugetătorul cel mai nobil de la finele antichității, este în întregime străbătută de suflul acestei pietăți. În aceeași atmosferă spirituală apare comparația normativă a lumii cu teatrul și a omului cu actorii care se urmează pe scena lui, o comparație din care se desprindea acea sugestie de detașare și de modestie din substanța cărora idealul nostru de civilizație este încă făcut în mare parte. Acest ideal al unității omului atrage, în sfârșit, după sine, idealul corelativ al limitării lui. Omul, grupat prin toate tendințele și manifestările sale către centrul ființei sale, se închide asupra sa însăși, în perfecțiune sferică limitată. Ceea ce este nemăsurat, excesiv și încordat repugnă deopotrivă clasicului. Măsura și renunțarea sunt, dimpotrivă, normele conduitei sale. Astfel, față de eul necontrolat al barbarului, năzuind să impună cu exces buna sa poftă arbitrară, omul clasic izbutește acea operă de auto-critică, de temperare a instinctelor, de mărginire în funcțiunile sale naturale și în rolul său oportun, fără de care orice viață a cetății este cu neputință. Civilizația nici nu înseamnă altceva, după obârșiile etimologice ale cuvântului, decât această perfecționare a existenței înlăuntrul cetății. Dar, lucrul vrednic de a fi observat, pentru desăvârșirea vieții în cetate omul clasic nu socotește alt drum mai bun decât această educare a individului solitar.

— Trebuie subliniat cu multă tărie că nici una din trăsăturile acestui portret, izolată din asociația cu celelalte, nu integrează pe seama sa adevăratul tip omenesc clasic. Nici integrarea cosmică a misticilor, lipsită de conștiința foarte netă a individualității, nici limitarea prin insuficiență a micului burghez comod și laș, nesprijinită așadar de conștiința totalului cosmic în care rolul fiecăruia din noi este indicat, nici individualismul solipsist, dezintegrat din marea armonie a naturii, nu sunt, într-un fel oarecare, clasice. Clasică este numai gruparea armonioasă și solidară a tuturor acestor însușiri. Clasic este omul pe care jocul tuturor forțelor realului îl determină, fără să-l absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăiește în îndoita conștiință a dependenței sale față de totalitatea forțelor naturale și spirituale ale lumii și a individualității sale puternice și mândre. Din dezvoltarea celor două aspecte ale structurii sale morale, au apărut,

În clasicism, două metode omenești a căror forță etică regulatoare a îndrumat multă vreme silința morală a omenirii. Înțeleptul și eroul sunt tipurile omenești în care se dezvoltă exemplar tendințele integrante ale clasicismului.

Înțeleptul este ființa în care a luminat mai puternic conștiința dependenței cosmice și care a știut să extragă de aci motive pentru buna călăuzire a vieții sale individuale. Pietatea, dreptatea, cumpătarea domină sufletul său. Eroul este ființa în care s-a dezvoltat mai puternic conștiința individualității, rezistentă față de toate puterile care o amenință cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine peste orice piedici, împotriva oricăror primejdii, înfruntând zdrobirea fizică. Virtutea eroului completează astfel pietatea și măsura înțeleptului în icoana clasică a omului. Am spus că idealul clasic s-a format în cele opt veacuri care s-au scurs din momentul în care apar primele tragedii pe care le cunoaștem până în clipa în care stoicismul își dă ultima expresie. Din această clipă, începe să se afirme, din ce în ce mai puternic, noul ideal creștin. Am mai spus că instaurarea creștinismului nu se produce fără numeroase împrumuturi făcute idealului precedent. Acesta din urmă nu dispare niciodată definitiv. O viață latentă trăiește el chiar în timpul evului mediu, pentru a se desprinde ceva mai tare în mișcarea umanistă de la curtea lui Carol cel Mare sau Otton, până când, în veacul al XIII-lea, odată cu zorii Renașterii italiene, pare a trece din nou la postul de conducere spirituală a umanității. De atunci idealul clasic a împlinit o funcțiune aproape permanentă în cultura Europei. Îl vedem astfel asociindu-se cu mișcarea de mândrie și restaurare națională a unui Petrarca, Machiavelli și Rienzi. Prin Academia platoniciană a Medicișilor el se impune întregii elite spirituale a timpului. Descartes asociază raționalismul modern cu îndrumarea etică a stoicilor. Rousseau opune civilizației corupte a vremii sale exemplul virtuții antice. Eroismul civic al lumii vechi trece apoi printre modelele călăuzitoare ale Revoluției franceze. În același timp, Goethe face să trăiască din nou idealul personalității umane armonioase și integrează în opera sa rezultatele culturii ridicate pe temeliile clasicismului.

Între acestea, forțe tot mai numeroase, acumulate în decursul ultimului secol și în deceniile secolului nostru, tind

să dizolve idealul clasic al omului într-un fel a cărui temperare alcătuiește una din datoriile resimțite mai puternic de omul de cultură de astăzi. Am arătat și mai sus cum știința modernă, înlocuind înțelepciunea antică, a răsturnat perspectiva în care aceasta din urmă își reprezenta ființa omului. Pe câtă vreme filosofia veche înțelegea pe om din participarea sa la spiritul divin, știința a încercat a înțelege spiritul însuși din jocul elementelor și forțelor subumane. Încadrarea omului în seria zoologică prin opera lui Lamarck și Darwin alcătuiește una din faptele cele mai anticlasice ale ultimului secol.

Știința ar fi trebuit de altfel să mențină și să alimenteze sentimentul dependenței omului de totalitatea cosmică. Există în *Dezrădăcinării* lui Barrès o frumoasă pagină în care Hippolyte Taine, unul din științtii cei mai reprezentativi ai veacului al XIX-lea, este pus să vorbească, în timp ce contemplă un viguros stejar din grădina Luxemburgului. Adâncă înrădăcinare liniștită a copacului asociat cu întreaga natură este resimțită acolo într-un dureros contrast cu dezrădăcinarea, mobilitatea și solitudinea omului modern. Această modificare în sentimentul de sine al modernului a fost, în ultimul veac și jumătate, un efect al dezvoltării vieții urbane și al industrialismului. Aspecte legate între ele și condiționându-se reciproc, viața urbană și industrialismul au creat omului un mediu artificial al existenței, i-au impus o depărtare de natură în care sensul clasic al vieții a trebuit să pălească.

Aceeași acțiune corosivă s-a îndreptat apoi împotriva sentimentului unității și limitării persoanei. Ba chiar în legătură cu aceasta din urmă s-au produs criticile cele mai frecvente adresate clasicismului. Viziunea omului unitar și limitat se încadra, în adevăr, în ordinea imuabilă a unui univers static din care lipsea voința oricărei prefaceri și perfecționări. Progresivismul modern a trebuit să resimtă clasicismul drept adversarul său cel mai primejdios. Concepția progresivistă a vieții a înlocuit deci idealul perfecțiunii sfere limitate cu acela al personalității deschise, realizându-se prin contradicții dialectice. Într-un univers capabil să se transforme și să se perfecționeze se încadrează mai bine personalitatea de formă deschisă, gata să intre în tipare noi. Atît de adînc a fost săpat idealul clasic al unității, al



consecvenței și solidității intime a persoanei, încât zilele noastre au putut difuza concepția omului contradictoriu din romanele lui Dostoievski, a ființei sfîșiate de izbucnirile vulcanice ale inconștientului freudian sau a omului neconcentrat, socotindu-se liber în virtutea unei conștiințe disponibile, în care se poate insinua sugestia clipei trecătoare, într-un cuvînt omul anoetic și anarhic pe care-l propune ca model contemporanilor scriitorul francez André Gide.

Dar poate antiteza cea mai izbitoră cu idealul clasic o găsim în spiritul modern al reformei sociale. Înțeleptul antic lucra prin cuvîntul și exemplul său la perfecționarea interioară a omului. Așezări sociale mai bune și mai drepte puteau fi nădăjduite ca un rezultat al acesteia. Înțelepciunea antică lucra la ameliorarea cadrului de viață al umanității prin înnobilarea individului. Reformismul social modern a socotit într-acestea drept o cale mai bună însăși munca de perfecționare aplicată direct cadrelor sociale de viață. Astfel, în timp ce înțeleptul devenea un tip omenesc aproape nereprezentat în epoca noastră, se impunea din ce în ce mai puternic figura reformatorului social. Noul spirit al reformei sociale a năzuit în ultimul secol către o îmbunătățire a condițiilor de viață și muncă printr-o mai justă organizare a raportului dintre muncă și capital și prin mai bune rînduiri privind asistența socială, instrucția publică, biopolitica ș.a.m.d. În executarea acestui program vremea noastră vede încă țintele cele mai interesante ale muncii noastre de civilizație.

Fără a contesta îndreptățirea transformărilor introduse în viziunea modernă a omului și a orientării date aspirațiilor lui sociale, comparația cu idealul clasic al vieții îngăduie obiecții importante. Căci, fără îndoială că în cadrele sociale cele mai desăvîrșite, este încă nevoie să fie introdusă o ființă lăuntric civilizată, capabilă să le conserve și să se bucure de ele. Ameliorarea cea mai izbutită a împrejurărilor generale de viață nu face inutilă munca de înnobilare a individului, ba chiar o reclamă ca pe o condiție indispensabilă. Reformismul social modern nu se poate lipsi de idealurile înțelepciunii antice. Din însăși înțelegerea năzuințelor celor mai intime ale epocii noastre se precizează astfel sensul și necesitatea unei înviorări a spiritului clasic.

Pe de altă parte, dacă în sistemul evaluărilor noastre morale, înlocuirea viziunii statice a omului unitar și limitat în funcțiunile indicate de rânduiala cosmică cu viziunea unui om mai plastic, menit să se integreze în mișcarea de desăvârșire a lumii, a răspuns la un moment dat orientărilor fundamentale ale culturii noastre, o rememorare a vechilor idealuri vine acum la timpul ei. Cine dorește să păstreze libertatea omului, cine socotește că înlănțuirea lui ar constitui retrogradarea cea mai tragică pe care civilizația noastră ar putea-o trăi, acela înțelege că libertatea nu e cu puțință decât sub condiția păstrării conștiinței de unitate și consistență internă a persoanei. Demisiunea acestui ideal face cu puțință subjugarea omului, folosirea lui pentru oricare din scopurile dorite de asuprire. Dimpotrivă, numai conștiința că fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent, centrat asupra însușirii originale pe care natura a fixat-o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniștită și demnă.

(1933)

Istoria filosofiei amintește de Heraclit ca despre cel din-tîi gînditor al Europei care a afirmat caracterul de neîncetată devenire a lumii. Lumea, spunea el, este întocmai ca apele unui fluviu în care nimeni nu se afundă de două ori. Heraclit murise probabil de un deceniu cînd se născu, în Elea, filosoful rămas în amintirea istoriei cu numele de Zenon Eleatul. Dacă pentru Heraclit totul era mișcare, pentru Zenon mișcarea nu exista nicidecum, și universul, împietrit în rosturile lui eterne, nu cunoștea nici o schimbare. Mișcarea nu poate începe nicicînd, spunea Zenon, căci pentru ca un corp să se deplaseze de la un punct la altul, el ar trebui să străbată infinitatea spațiilor intermediare. Săgeata stă astfel, în realitate, pe loc. Ahile cel repede-n fugă n-ar putea ajunge niciodată înceata broască țestoasă care, dintr-un același punct, ar fi pornit chiar numai cu o singură clipă înaintea lui. Prin aceste exemple izbitoare, Zenon s-a fixat în amintirea oamenilor mai bine chiar decît întemeietorii școalei eleatice, decît un Xenofan sau Parmenide.

Concepția heraclitiană și eleatică a unei lumi în veșnică devenire sau în nezdruccinat statism a stabilit încă din adîncurile antichității dualitatea tipurilor de răsfrîngere a lumii și de temperamente filosofice, a căror alternanță și asimilare în doze variate alcătuiesc istoria morală a Europei.

Încă din aceste îndepărtate timpuri ale veacului al VI-lea a. Chr. lumea a fost, pentru reflecția filosofică, dizolvată când în fluidități, când concentrată în soliditate. Această împrejurare a apărut uneori istoricilor filosofiei, și chiar acum în urmă unul din aceștia, profesorul Karl Joël, a întreprins o nouă analiză istorică a cugetării europene, considerată în alternanța concentrărilor și desfacerilor ei. Titlul interior al cărții lui Joël poartă astfel însemnarea caracteristică: *Der Wandel der Weltanschauung im geschichtlichen Wechsel von Bindung und Lösung* (Transformarea concepției despre lume în schimbul istoric de la legătură la desfacere).

Puținele fragmente care ne-au rămas de la Heraclit și de la eleați nu ne permit a cunoaște mult mai mult decât principiul filosofiei lor. Este sigur de altfel că dezvoltările s-au polarizat abia mai târziu în jurul principiului central, și anume în două structuri unitare care ne îngăduie astăzi de a vorbi de o concepție eleatică și heraclitiană a lumii și a vieții, independent de promotorii lor antici și uneori în contradicție cu punctele de vedere reprezentate în întruparea antică a acestor două curente. Așa, de pildă, panteismul, care se încadrează pentru noi, după cum vom vedea îndată, în concepția heraclitiană, s-a asociat în antichitate cu punctul de vedere eleatic. Pe baza afirmației lumii ca devenire sau statism, tezele filosofice s-au grupat în decursul timpului într-un fel care n-a fost totdeauna al începutului. Pentru că în această încercare de a stabili locul lui Goethe în cultura modernă și în raport cu timpul nostru ne vom referi fără încetare la aceste două concepții, este necesar de la început a le defini prin trăsături succinte.

Așadar, pentru concepția eleatică, în înțelesul foarte extins pe care-l dăm noi cuvântului, lumea este un întreg închis și static. Icoana universului, așa cum a fost închegată către sfârșitul antichității de către Ptolemeu, a transportat viziunea eleatică a lumii din planul metafizic în planul astronomic. Creștinismul a împrumutat această viziune, căci, pentru cugetarea creștină, lumea, înțeleasă ca o creație a lui Dumnezeu, nu mai avea nevoie de mișcarea menită s-o apropie de niște ținte care n-ar fi fost realizate de puterea infinită și perfectă a divinității, chiar din primul moment al creației. Pentru cugetarea tipică a evului mediu, lumea

cea adevărată, care apare rațiunii, era așadar făcută din acele *universalia*, esențele eterne și imuabile ale lucrurilor. Se înțelege că față de această lume deplin închegată, Dumnezeu nu putea fi înțeles altfel decât rămânându-i exterior. Viziunea eleatică a lumii a primit deci sprijinul pietății creștine, afirmând un Dumnezeu transcendent creației. Încadrat în aceste rosturi nezdruccinate ale lumii, se înțelege apoi că individului nu-i rămânea puterea eficace de a-și croi singur soarta. Resemnarea și contemplația în mijlocul unei lumi în care ne este dat numai să ne trăim lotul prescris în armonia cosmică este concluzia etică a concepției eleatice, trasă mai cu seamă de stoicismul antic.

Concepția heraclitiană afirmă într-acestea un univers în veșnică devenire și, după cum trebuie să adăugăm îndată, infinit. Ambele aceste idei apar deodată în timpul Renașterii. Un om ca Nicolaus Cusanus a avut, în același timp, ideea universului ca proces și a infinității lui. Universul, raționa Cusanus, nu poate fi limitat, căci atunci ar mai trebui să existe ceva în afară de el și n-ar mai fi univers. Universul trebuie să fie deci infinit. Universul este apoi desfășurarea opozițiilor care se găseau întrunite în unitatea divină. Pentru a desemna acest proces, Cusanus întrebuinta termenul de «*explicatio*», dar și pe acela, foarte caracteristic și modern, de «*evolutio*». Înțelegerea lumii ca proces a avut nevoie, pînă a se statornici definitiv, de acea conștiință de sine a omenirii în timp, care n-a devenit posibilă decît odată cu receptarea activă a culturii antice în timpul Renașterii. Comparația lumii celei noi cu lumea veche ducea neapărat la concluzia că între amîndouă s-a petrecut o schimbare, ba poate chiar un progres: o idee care apărea limpede în frumosul paradox al lui Bacon, după care adevărații «antici» suntem noi, în timp ce epoca pe nedrept numită «antichitate» este în realitate tinerețea lumii. Spiritul istoric cucerit în acest fel de lumea modernă și care îi permitea să se considere în perspectiva timpului, a fost aplicat studiului naturii abia în secolul trecut și a reușit să se impună cu multă greutate. Chiar la începutul veacului trecut, Cuvier apăra cu multă strășnicie încă teza așa-numitei «fixități» a spețelor animale și vegetale, un rest tardiv și decolorat al universalelor imuabile în care credea evul mediu. Curînd însă înțelegerea istorică a naturii ca proces

izbîndi peste tot și noua teorie primi numele de *evoluționism*, un termen derivat din acela pe care îl întrebuințase Nicolaus Cusanus cu patru sute de ani mai înainte.

Devenirii universale nu i se poate cunoaște nici un termen. Ea este infinită. Nu cumva atunci Dumnezeu, Ființa Infinită, este însăși devenirea universală? Gîndul acesta a luminat în cîteva din cugetele Renașterii. Concepția neoheraclitiană devenea astfel panteistă și se opunea transcendentalismului creștin. De fapt, panteismul a fost concepția religioasă tolerată mai bine de știința evoluționistă modernă. Panteismul fiziomonistic al lui Haeckel este aci un exemplu între altele. Dacă Dumnezeu este apoi interior creației, atunci el nu comandă din afara omului legea morală și nu o garantează prin acea înfricoșată autoritate care întovărășește toate revelațiile verbului său. Dumnezeu, străbătînd întreaga creație, poposește în conștiința omului sub forma legii morale. «Conștiința, spunea Rousseau, este un instinct divin». Înzestrat cu acest îndemn și existînd într-o lume care, cunoscînd mișcarea, își poate propune transformările și progresele cele mai mari, se înțelege că omul modern va prețui fapta și creația ca bunul cel mai înalt al vieții sale. Fapta cu orice preț și mai presus de toate este binele suprem într-o lume devenită ca o pastă moale în mîinile lui. Această valorificare modernă a faptei a fost bine pusă în lumină de către Lessing, care susținea că dacă Dumnezeu i-ar oferi cu o mînă adevărul și cu cealaltă drumul către el, lupta pentru a-l cuceri și a-l cunoaște, el n-ar sta la îndoială să aleagă pe cea din urmă. Această înaltă prețuire a faptei elimina însă pe de-a întregul vechiul ideal moral izvorît din concepția unei lumi statice, în care omului nu-i rămîine altceva de făcut decît s-o înțeleagă și s-o contemple. Cînd se deplînge dispariția idealurilor înțelepciunii din epoca noastră se constată de fapt trecerea de la concepția de viață eleatică la noua concepție heraclitiană.

Concepția heraclitiană a avut, în tot decursul veacului al XIX-lea, preponderența. Cu tot răsunetul eleatismului lui Schopenhauer, ceea ce a învins pînă la urmă a fost concepția contrarie. Civilizația democratică și burgheză a veacului al XIX-lea a găsit filosofia sa proprie în viziunea unei lumi în neconținută prefacere, capabilă să fie îndrumată prin voința liberă a omului. Ceea ce era într-acestea

prețuit mai mult printre valorile morale era individualitatea originală, creatoare și liberă, stăpînă pe rațiunea care o putea călăuzi deopotrivă în problemele teoretice și în împrejurările practice ale vieții. Principiul autorității suferi o profundă zdruncinare, atît în domeniul gîndirii filosofice, cît și în al vieții sociale, fiind înlocuit pe toată linia cu principiul liberei determinări a individului. Știința, democrația și toleranța religioasă se întruneau într-o structură unitară în care secolul își găsea expresia cea mai adecuată.

Abia în anii care au urmat războiului criticii vremii au putut recunoaște semnele unei noi orientări către eleatism. Ritmul observat de Karl Joël în decursul întregii istorii a spiritului european pare a se îndrepta, din nou, de la desfacere către o nouă concentrare. O nouă voință de regrupare, sub semnul unei noi legături, pare a deveni sensibilă într-o serie de manifestări ale spiritului european. [.....] În politică și în economie libera determinare a individului pare a tinde să fie înlocuită cu acțiunea unui plan general care îl înglobează și îl folosește. În această vreme, printr-o atracție a ideilor, care nu este decît prea firească, cugetarea contemporană începe a considera ca adevăratul obiect al cunoștinței filosofice esențele eterne și imuabile ale lucrurilor, fie că noua îndrumare pornește de la mișcarea neotomistă sau de la fenomenologia lui Husserl. Prețuirea heraclitiană a faptei începe a fi resimțită de mulți ca exagerată, în timp ce par a se bucura tot mai mult de o nouă prețuire vechile idealuri ale înțelepciunii care se devotează ideilor eterne ale adevărului, binelui și dreptății absolute. Și, lucru demn de observat, în aceeași vreme se răspîndește tot mai mult concepția lui Albert Einstein despre un univers limitat.

Crăcnirea celor două concepții despre lume și viață în interiorul epocii noastre este răspunzătoare de acel sentiment de criză, de nehotărîre și lăuntrică sfîșiere care urmărește pe cei mai mulți dintre noi. Elementele principale ale formației noastre aparțin civilizației heraclitiene care ne-a precedat, dar cu ajutorul lor calea adaptării la lumea care se vestește este plină de dificultăți, dacă nu cu totul închisă. [...] Acei care socotesc posibilă și utilă o întoarcere către un nou ev-mediu al colectivismului, al dogmei și al autorității, sacrifică pe individ cu o ușurință la care el însuși nu consimte la fel. Trestia gînditoare a lui Pascal se îndoaie pro-

fund sub suflarea furtunoasă a vremii, dar păstrează, chiar în fața puterilor care vor s-o frîgă, conștiința autonomiei și a valorii ei intime neprețuite. Cultura europeană, bogată prin niște tradiții pe care nu le poate singură dezminți, tinde în aceste împrejurări către o sinteză în care să se întrunească libertatea individului cu o normă care s-o domine și s-o tempereze, excluzînd deopotrivă dezlănțuirea anarhică a unui individualism fără frîu, ca și tirania oarbă a oricărei dogme filosofice și sociale. [...]

Acolo unde dezvoltarea s-a înfăptuit în afară de marile tradiții de cultură ale Europei sau care au primit numai infiltrațiile superficiale ale acestora, va fi fiind cu puțință înlănțuirea omului într-un nou ev mediu, nu însă și în țările de cultură ale Europei. Pentru acestea din urmă nu poate valora nicidecum formula unui neomedievalism, ci a unui neoclasicism în care omul, descătușat prin cinci veacuri de civilizație heraclitiană, ajuns însă conștient de consecințele neprielnice ale libertăților sale practicate cu abuz, va consimți singur să se disciplineze și să se limiteze. În această căutare a unei noi forme de viață, care să-i garanteze libertățile individuale, evitîndu-i excesele lor, europeanul găsește în opera lui Goethe îndreptarul necesar. Suta de ani care ne desparte de moartea lui Goethe a refăcut astfel însemnătatea lui acută într-un moment în care cultura europeană căuta să se salveze pe calea unei adaptări la noile forțe apărute în preajma sau chiar în sînul ei. Această virtute a operei lui Goethe se explică prin universalitatea culturii și inspirației lui, în care au fuzionat armonios descătușarea heraclitiană cu limitarea eleatică, într-un fel rămas exemplar pentru timpul nostru.

Elementele heraclitiene ale operei lui Goethe pot fi identificate deopotrivă în legătură cu viziunea sa religioasă, cu teoriile sale științifice și cu unele din punctele moralei sale. Transcendentalismul creștin n-a putut cuceri îndeobște adeziunea lui Goethe. Panteismul spinozist îi vorbise mai puternic încă din acele zile ale tinereții sale de care-și amintește în *Dichtung und Wahrheit* (Poezie și adevăr) (IV, 16). Credința într-un Dumnezeu imanent naturii rezultă oarecum din experiențele sale de poet. Darul său poetic era atît de firesc și spontan încît el nu putea crede că acest principiu spiritual al creației ar putea fi ceva deosebit de



natură. Puterea inspirației sale socotea Goethe a o deține de la natură, după cum către natură se îndreptau privirile sale. Ambele cuvinte sunt notate în *Dichtung und Wahrheit*: «Ajunsesem să consider ca natură talentul poetic care se găsea în mine, cu atât mai mult cu cât obiectul acestui talent eram înclinat a-l vedea în natura exterioară».

Panteismul spinozist nu ne apare astfel, în aceste pagini ale amintirii, ca un sistem filosofic adoptat pentru motive savante, ci ca un fel de a înțelege lumea către care Goethe se simțea atras prin afirmațiile unei constituții morale care nu se intuia niciodată dezdoită din natură. Experiența intimă din care se dezvoltă transcendentalismul este totdeauna a unui om care se găsește în opoziție și în conflict cu restul naturii. Dar o astfel de trăire nu face parte din cercul experiențelor lui Goethe, om prin excelență firesc, spontan și senzual. În privirile unui astfel de om, lumea nu se constituie ca un ansamblu de planuri dispuse succesiv în adâncime. Dincolo de planul senzorial al realității, un astfel de om nu poate presupune un plan spiritual.

«Natura n-are nici sîmbure, nici coajă, exclamă Goethe, ea este totul dintr-o dată» :

«Natur hat weder Kern, noch Schale  
Alles ist Sie mit einem Male.»

De aceea, ne învață Goethe :

«în contemplarea naturii să considerăm unul ca totul ; nimic nu este înlăuntru, nimic nu este în afară ; căci ceea ce este înlăuntru este și în afară. Cuprindeți deci fără întîrziere taina sfînt deschisă».

«Misset im Naturbetrachten  
Immer eins wie alles achten;  
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen;  
Denn was innen, das ist aussen  
So ergreift ohne Säumnis  
Heilig öffentlich Geheimnis.»

Dar în această asimilare a suprafeței cu adîncimea universului, a manifestării cu înțelesul ei, se înțelege că Dumnezeu nu va mai fi Ființa care depășește lumea. Pentru

această înțelegere Dumnezeu va fi mai degrabă interior lumii și prezent în oricare din manifestările ei. De aceea își însușește Goethe cuvintele lui Giordano Bruno, filosoful panteist al Renașterii, pe care încă din tinerețe îl apărase împotriva vechilor atacuri ale lui Pierre Bayle :

«Ce ar fi un Dumnezeu — se întreabă cu uimire Goethe — care ar lucra din afară, lăsând marele Tot să se învîrtească în cerc după degetul său ? Unui Dumnezeu i se cuvine să miște lumea dinlăuntru. Natura fiind în Dumnezeu, Dumnezeu în Natură, așa că tot ce în El există, trăiește și urzește, să nu zădărnicească forța și spiritul Său.»

«Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse,  
Im Kreis das All am Finger laufen liesse ?  
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen  
Natur in sich, sich in Natur zu hegen.  
So dass, was in Ihm lebt und webt und ist  
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermisst.»

Dumnezeu interior creației este în același timp forță și activitate. Un principiu activ străbate natura, plămăduind și transformînd, legînd între ele înfățișările deopotrivă și separînd pe cele deosebite. Ceea ce uimește mai cu seamă pe Goethe în contemplarea naturii este mișcarea ei necontenită, întocmai ca pe Faust, care, privind semnele macrocosmosului în cartea de magie, știe s-o evoce minunat :

«O, iată cum se țese totul într-un întreg ! Cum unul trăiește și lucrează în celălalt ! O, iată cum forțele cerului se urcă și coboară, trecîndu-și din mînă în mînă căldările de aur ! Cu vibrații răspîndind miresme binecuvîntate, pătrunzînd din cer prin pămînt, ele fac să răsunе armonios întregul.»

«Wie alles zum Ganzen webt,  
Eins in dem andern wirkt und lebt!  
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen  
Und sich die goldnen Eimer reichen!  
Mit segenduftenden Schwingen  
Vom Himmel durch die Erde dringen,  
Harmonisch all das All durchklingen!»

Această înțelegere a lumii ca viață și activitate îndreaptă simpatiile lui Goethe către teza transformistă al cărui succes în știința modernă trebuia să fixeze numele lui cu încă o legătură de îndrumările capitale ale culturii noastre. Cu toate acestea, transformismul lui Goethe nu afirmă seria filogenetică neîntreruptă a spețelor vegetale și animale, ci dezvoltarea lor dintr-un organ unic, ca de pildă a tuturor plantelor cu întreaga bogăție diferențiată a elementelor lor dintr-o frunză primitivă, căreia îi dă numele de «*Urpflanze*». «O, iată cum totul se țese într-un întreg», exclamase Goethe în *Faust*. Această reprezentare a felului în care aspectele naturii se ȝes în întreguri solidare ȝl duce la ideea unității de plan a naturii (o idee pe care o formulează puțin mai târziu și un naturalist de talia lui Geffroy de Saint-Hilaire). Unitatea de plan a naturii ȝi îngăduie lui Goethe să recunoască în toate organele plantei frunze modificate, în toate oasele craniului diferențieri ale vertebrelor și să descopere prezența osului intermaxilar la om, pe care anatomisȝii deznădăjduiseră să-l mai poată identifica vreodată.

Făpturile naturii sunt pentru Goethe ca niște opere de artă. Și, după cum Kant arătase că arta își are finalitatea în sine însăși, deoarece perfecta ei economie internă nu servește nici unui scop exterior, Goethe crede a putea afirma acum același lucru despre organisme animale. Ceea ce stîrnește uimirea poetului, contemplîndu-le, este perfecta lor unitate organică în care activitatea universală pare a fi ajuns la liniște și armonie. «Orice animal. — ne spune deci Goethe în *Die Metamorphose der Tiere* (*Metamorfoza animalului*) — își este sie însuși scop. El apare desăvîrșit din sînul naturii și procreează copii desăvîrșiți. Toate membrele lui se formează după legi eterne, și forma cea mai rară reproduce în taină modelul străvechi («*Urbild*»):

«Zweck sein selbst ist jegliches Tier, vollkommen entspringt es Aus dem Schoss der Natur und zeugt vollkommene Kinder. Alle Glieder bilden, sich aus nach ewigen Gesetzen, Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild».

Dacă examinăm cu atenție concepȝia goetheană despre activitatea universală observăm că încă de la acest funda-

ment viziunea heraclitiană se îmbină cu aceea eleatică. Totul este, fără îndoială, în activitate pentru Goethe, dar această activitate integrează pretutindeni totaluri unitare și, în cele din urmă, marea unitate armonică a microcosmosului. Activitatea universală, «furtuna de fapte», «marea cea eternă» se desfășoară astfel într-un cadru de stabilitate. Aceeași îmbinare izbutește s-o obțină Goethe și în problema morală. Din etica heraclitiană se desfășoară marea viziune a lui *Faust*. Evocarea semnelor macrocosmosului și a spiritului pământului, ținând activ la «războiul timpului» încă de la începutul tragediei, stârnește în sufletul lui Faust impulsul spre activitatea de-a pururi trează. Înfometatul de fericire își vinde dracului sufletul, pentru o singură clipă căreia i-ar putea spune: «întârzie puțin, ești atât de frumoasă». Reprezentarea fericirii ca dorința de a opri clipa, de a suspenda timpul, i-a apărut și lui Rousseau. Dar deosebirea dintre Rousseau și Goethe marchează bine avântul heraclitian al eticii goetheene, în acest aspect al ei. Rousseau credea în adevăr a fi găsit situația în care omul și-ar spune: «aș dori ca această clipă să dureze totdeauna». *Les reveries d'un promeneur solitaire* (*Visările unui hoinar singuratic*) aduc (în a cincea preumblare) descrierea celui extaz în mijlocul naturii în care omul nu se bucură «de nimic exterior sieși, de nimic altceva decât de sine însuși și de propria sa existență: atâta timp cât această stare durează, omul își ajunge, întocmai ca un Dumnezeu. Sentimentul existenței despuiate de orice altă afecțiune este prin el însuși un sentiment prețios de mulțumire și de pace, care ar ajunge pentru a face existența scumpă și dulce aceluia care ar ști să îndepărteze toate impresiile terestre și senzuale care ne distrug fără încetare.»

Extazul în mijlocul naturii și în plenitudinea sentimentului de sine nu-i ajunge însă lui Faust, care nu dorește să oprească decât acea clipă a vieții care se stinge în care bătrînul întrevește viitorul unui popor liber și fericit, înflorind pe meleagurile smulse valurilor mării. Dumnezeu, închipuit de data aceasta ca o ființă transcendentă, desface legătura omului cu dracul, căci, principiu al activității eterne, el poate mîntui acum «pe acel care a năzuit fără încetare». Ideea fundamentală a tragediei se dezvoltă astfel din acea etică heraclitiană a activității, prețuită ca bunul

suprem, care îl făcea pe Lessing să prefere ostenelele cuceririi rezultatelor ei, oferite cu ușurință.

Prețuirea activității ca bunul suprem aduce cu sine concluzia potrivit căreia criteriile valorificării morale trebuie căutate în om, iar nu în afară de el. Etica activității este astfel o etică imanentistă. Metafizica imanentistă se unește în cugetarea lui Goethe cu etica imanentistă. Transcendentalismul vechilor morale este absolut lichidat pentru Goethe. Nici frica de chinurile rezervate păcătoșilor dincolo de moarte, nici ascultarea acordată unor legi impuse conștiinței din afară, nici practica virtuții reci și impersonale nu mai joacă vreun rol în pictura celui superior caracter moral pe care îl zugrăvește Goethe sub titlul *Bekenntnisse einer schönen Seele* (Confesiunile unui suflet frumos), în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister) :

«Puteam recunoaște greșeala mea — spune nobila femeie care se spovedește acolo — dar recunoașterea nu se întovărășește cu nici o frică. Teamă de iad nu mi-a apărut niciodată, ideea unui spirit rău și a unui loc de chin și pedeapsă după moarte nu putea găsi nici un colț în cercul ideilor mele. Găseam că oamenii care trăiesc fără Dumnezeu și a căror inimă este închisă încrederii și iubirii față de Nevăzut sunt atât de nenorociți, încât iadul și chinurile lui eterne mi se păreau a le făgădui mai degrabă o alinare, decât a-i amenința cu o întărire a pedepsei lor.»

Legea și comandamentul moral nu ocupă de asemeni nici un loc în viața morală a eroinei lui Goethe : «Nu-mi aduc aminte de nici o poruncă — mărturisește ea — nimic nu-mi apare în forma unei legi». Cât despre practica virtuții, ce cumplită ironie în observația că «cei zece ani petrecuți într-o viață mai mult decât virtuoasă, n-au împiedicat grozăvia pe care am recunoscut-o în cele din urmă să stea adânc ascunsă în sufletul meu».

Viața morală nu se constituie astfel sub presiunea nici-unuia din acești factori exteriori cum sunt pedeapsa, porunca și principiul moral ; ea se dezvoltă numai din spontaneitatea naturii noastre, ca o prelungire a puterii organizatoare care străbate lumea :

«Întreaga ființă a lumii stă în fața noastră ca un bloc de piatră în fața meșterului constructor, care numai atunci

își merită numele, când din aceste întâmplătoare mase naturale poate constitui o icoană, apărută mai întâi spiritului său, cu cea mai mare economie, finalitate și solidaritate. Totul în afară de noi și, după cum pot spune, totul în noi este doar element; dar adânc în noi locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne îngăduie să ne odihnim câtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înșine.»

Fără îndoială că imanentismul eticii activității nu putea fi exprimat cu mai multă forță și limpezime.

Dar activitatea, pentru a deveni cu adevărat eficace, trebuie să se limiteze, adică să se disciplineze și să se specializeze. Acestea sunt noile valori eleatice ale eticii lui Goethe, prin care heraclitismul ei se temperează. Pornit din *Sturm und Drang*, poetul a trebuit să consacre ani îndelungi studiului artei antice, observației naturii, treburilor practice ale statului, pentru a cunoaște valoarea disciplinei. Un ecou al acestor lupte și înfrângeri de sine l-a fixat și dezvoltat Goethe în *Torquato Tasso*. Iată-l deci pe marele poet al Renașterii, răsfățatul curții din Ferrara, dorindu-se descătușat de lanțurile civilizației, înapoi către epoca de aur a umanității, în care «oamenii îmbătați de plăcere se răspîndeau ca o turmă veselă pe pământul liber... în care șarpele se pierdea nevinovat în iarbă... și orice pasăre în văzduhul neîncătușat și orice animal rătăcind pe dealuri și prin văi, vorbea omului, spunându-i: „Îngăduit e tot ce place“...» Dar elanul neîngrădit al poetului se lovește și se frînge de legea și disciplina încarnate în caracterul lui Antonio. Poate nu e moment în repertoriul tragic mai săgetător decît acela în care Torquato, înfrînt și izolat, apucă toiagul pribegiei, pentru a porni spre o soartă necunoscută. Viziunea heraclitiană și eleatică a vieții, viața ca fluviu și ca stîncă și limitare sunt confruntate aci în tragica lor opoziție. De ce-a creat natura valurile, dacă ele trebuie să se sfarme de stînci?

«Puternica natură care a înfipt stîncile în pământ, a dat valurilor mișcare. Ea trimite furtuna, și valurile se alungă, se umflă și se apleacă înspumate. Soarele se răsfîngea frumos în valuri și stelele se odihneau la pieptul plin de legănări al lor. Întunecată-i strălucirea de altădată, pierită e odihna. Nu mai mă recunosc în primejdie și măr-

turisia nu mai mă rușinează... O, te cuprind cu amîndouă  
mîinile, Antonio! așa cum corăbierul se-nclăștează în cea  
din urmă clipă de stîncile de care s-a zdrobit.»

«Die mächtige Natur  
Die diese Felsen gründete, hat auch  
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.  
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht  
Und schwankt und schwillt und beugt sich  
schäumend über.

In dieser Woge spiegelte so schön  
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne  
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.  
Verschwunden ist der Glanz, entfloh'n die Ruhe  
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr  
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen  
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht  
Das Schiff an allen Seiten! berstend reisst  
Der Boden unter meinen Füßen auf!  
Ich fasse dich mit beiden Armen an!  
So klammert sich der Schiffer endlich noch  
Am felsen fest, an dem er scheitern sollte.»

*Torquato Tasso* afirmă valoarea disciplinei numai în-  
trucît ea constituie o limită de care pasionalitatea eroului se  
zdrobește. Puterea ei binefăcătoare ne apare abia în *Ifigenia*,  
sfînta fecioară ocrotită de Diana, care mîngîie și liniștește  
delirul lui Oreste, înduplecă și îndulcește setea de sânge a  
regelui Thoas. «Sufletul frumos», care se spovedește în *Wil-  
helm Meister*, e înfățișat în *Ifigenia* în acțiunea lui liniș-  
titoare și civilizatoare printre oameni. Acel care a cucerit  
pentru sine libertatea intimă știe că are acum datoria să  
slujească legii. Și, după cum activitatea universală se in-  
tegra în armonia cosmică, după cum ea restituia pretutin-  
deni întreguri unitare și organice, libertatea omenească aduce  
cu sine imperiul legii, restabilind o viață omenească a or-  
dinii, a calmului și a disciplinei. Marile accente de puritate  
cu care se încheie *Ifigenia în Taurida*, aducînd cu ele po-  
tolirea pasiunilor, înlăturînd abuzul și înșelăciunea, conțin  
oarecum culminarea înțelepciunii lui Goethe.

Acestor îndrumări Goethe n-a mai avut să le adauge decât aceea că omul trebuie să-și dezvolte activitatea în cercul unei specialități restrânse. Măiestria în viață, o năzuință care l-a însuflețit pe Goethe tot timpul, nu se poate obține decât prin limitare, ne spune un vers al bătrâneții poetului.

«In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister».

Astfel, Faust sfârșește prin a fi inginer și Wilhelm Meister intră într-o viață nouă, devenind chirurg. Asociația de înțelepciune și meșteșug al vieții care îl călăuzise pe Wilhelm Meister pe căi tainice, îi lămurește acum principiul ei :

«Cine dorește să devină tovarășul nostru, trebuie să stăpânească în chip adânc o specialitate oarecare».

La ce bun așa-numita «cultură generală» care lipsește pe om de un centru de grupare și organizare a puterilor sale. «Ceea ce are însemnătate, i se spune lui Wilhelm Meister, este ca cineva să priceapă ceva bine și să-l poată face ca nimeni altul în jurul său». De reținut este însă că astfel de revelații i se fac lui Wilhelm Meister abia la sfârșitul anilor săi de învățătură și după ce puterile sale se răspândiseră larg, rătăciseră îndelung și se încercaseră în multe direcții. Specialitatea, în înțelesul lui Goethe, este în felul acesta un factor de integrare a puterilor omenești eliberate mai înainte. Dacă Wilhelm Meister ajunge și se stabilește într-o specialitate, împrejurarea nu se datorește cumva dorinței sale de a renunța la plenitudinea omenească, ci aceleia de a organiza și închide această plenitudine într-o unitate limitată, în care acțiunea și eficacitatea ei să se producă mai bine decât dacă i s-ar fi lăsat liber câmpul deschis al tuturor rătăcirilor. Viziunea heraclitiană și eleatică s-au îmbinat și în aceste stipulări ale artei vieții.

Marea însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei. Față de raționalismul superficial al veacului al XVIII-lea, opera lui Goethe a însemnat un apel la viața mai adâncă și la plenitudinea personalității omenești. Neoumanismul goetheean a fost astfel un mijloc de întrecere al iluminismului care culmina deopotrivă în înțelegerea mecanică a lumii și în orientarea hedonistă a moralei. Prin Goethe, cultura europeană s-a putut ridica și privi mai



departe decât idealurile stabilite în două veacuri de raționalism cartezian. Apoi, față de convenționalismul artificial în care decăzuse literatura iluminismului, opera de tînăr a lui Goethe a regăsit iarăși izvoarele marilor pasiuni. Răsunetul lui *Werther* a fost astfel deschizător de drumuri. În același timp, omul socializat la extrem al veacului său și micșorat în consecință este înlocuit în viziunea lui Goethe prin individualitatea puternică, singuratică și rebelă. Titanismul lui *Goetz von Berlichingen*, al lui *Prometeu* și *Mohamed* înzestra omenirea modernă cu noi mituri ale puterii generoase și creatoare. Romantismul a dezvoltat unele din orientările lui Goethe, țintind totuși mai departe decât acesta o dorise. Față de subiectivismul romantic, față de diletantismul sentimentului mistic și poetic, Goethe putea fi deci invocat pentru a valorifica atitudinea orientată către cunoștința și stăpînirea lumii exterioare, către acceptarea liberă și demnă a normelor obiective de viață, a legii și a disciplinei. Opera lui Goethe devenea astfel un mijloc de depășire a romantismului, după cum cu cîteva decenii mai înainte în semnul ei se putea încerca întrecerea iluminismului.

Suta de ani care s-a scurs de la moartea lui Goethe a dezvoltat apoi unele din îndrumările degajate din opera lui, dacă nu tocmai sinteza lor. Faustismul a cucerit întreaga noastră planetă, prelucrînd-o și transformînd-o pe imense întinderi. Învățătura revelată în *Wilhelm Meister*, după care «supremul merit al omului este de a influența cît mai mult condițiile sale, lăsîndu-se determinat cît mai puțin de ele», a găsit o largă ascultare. Năzuința europeană de a imprima o pecete omenească peste întreaga fire și de a face libertatea omului mai puternică decât determinismul naturii își găsește în *Faust* și în *Wilhelm Meister* miturile lor poetice. Dar întocmai cum romantismul țintise prea departe, bătaia de pușcă a faustismului a fost judecată prea lungă. Aspirația de a cunoaște, de a stăpîni și prelucra lumea exterioară, exercitată cu exces, îl abate pe om de la sine însuși, de la munca de înălțare și purificare a personalității sale. Libertatea necesară operei de creație se poate transforma ușor în anarhie. Specialitatea pe care trebuie să se întemeieze eforturile de prelucrare a lumii poate îndepărta pe om de la folosința plenitudinii sale omenești.

În critica timpului, această întreită primejdie care bântuie cultura noastră a putut fi deci cu bună dreptate pusă în legătură cu temeiul ei faustic. Dar pentru a învinge această primejdie, vremea noastră, întocmai cu epocile care au urmat iluminismului și romantismului, recunoaște tot în opera lui Goethe corectivul ei. Veacul nostru, heraclitian prin excelență, al dinamismului, al libertății și al creației, a folosit mai cu seamă preceptele heraclitiene ale metafizicii și eticii lui Goethe. Dar acum, când noi îndrumări eleatice tind să corecteze excesele heraclitiene ale secolului lăsat în urmă, apelul la opera lui Goethe e cu atât mai necesar, cu cât în ea găsim mijlocul de îndreptare, dar nu de distrugere a lumii care ne-a produs. Astfel, pentru a treia oară în cei o sută cincizeci de ani de când opera lui Goethe lucrează în lumea modernă, influența ei se dovedește binefăcătoare. Cine întreprinde astăzi studiul operei lui Goethe regăsește astfel un teren de certitudini și o atmosferă de înviorare, de care oricine are trebuință, în aceste zile dăruite nouă de Ananke, cumplita zeiță a Nevoii.

(1932)

# FAUST ȘI CIVILIZAȚIA MODERNĂ

Creatorul lui *Faust* face parte dintre acei rari poeți care au plăsmuit nu numai o poezie, dar un mit cu largi posibilități expresive pentru întreaga civilizație a timpului lor. Cine citește și cine se adâncește în substanța celor peste douăsprezece mii de versuri ale tragediei lui Goethe reface soarta unei culturi, dar și a unui om.

Această valoare reprezentativă a poemului lui Goethe provine din mai multe împrejurări. Mai întâi din pricina neobișnuitei lungimi a elaborării lui. Pentru a-l desăvârși, i-au trebuit lui Goethe aproape 60 de ani. Începută în 1774, când poetul n-avea decât 25 ani, lucrarea s-a completat treptat și și-a găsit încheierea cu puține luni înaintea morții lui, în 1832. Desigur, Goethe n-a fost tot timpul preocupat de ideea operei sale și nu i-a adăugat un rînd în fiecare zi. În cele șase decenii care despart începutul de sfîrșitul lucrării se disting patru epoci de elaborație mai intensă. Aceste intervale sunt totdeauna în conexiune cu evenimente decisive din biografia poetului sau sunt etape importante ale dezvoltării sale. Astfel, prima formă, trunchiată, a poeziei, aceea care în terminologia istoricilor literari primește numele de «Urfaust» datează din 1774—1775, adică din vremea tinereții poetului, caracterizată prin acea impulsivitate sfîrșimătoare de reguli, prin acel cult al geniului și supra-omului pe care le rezumă expresia de *Sturm und Drang*.

Opera rămasă neterminată este reluată îndată după înapoierea lui Goethe din Italia, eveniment de mare însemnătate în formația poetului. Dar nici fragmentul redactat în anii 1788—1790 nu este dus pînă la sfîrșit. Abia patru ani mai tîrziu și sub influența prieteniei cu Schiller, nimereste Goethe un drum care putea conduce la rezultate definitive, și în cei 16 ani care se scurg, începînd de la 1794, este scrisă în întregime partea întâia a poemei. Urmează alți 17 ani de întrerupere, pînă cînd poetul să se hotărască a scrie partea a doua a operei sale, ceea ce se întîmplă între 1825 și 1832, adică în anii de reculegere ai bătrîneții sale olimpice.

Dacă Goethe nu a revenit la redactarea lui *Faust* decît în patru momente ale vieții, aceasta nu înseamnă că experiențele din epocile intermediare nu i-au folosit în nici un fel. Dimpotrivă, această operă, uriașă prin întinderea și densitatea ei, s-a hrănit din întreaga substanță a vieții poetului. Lunga șovăire pe care o arăta pînă a găsi calea cea dreaptă, marile pauze care despart răs timpurile de activitate, legătura acestora cu unele din evenimentele capitale ale biografiei sale ne îndreptătesc a spune că în *Faust* se găsește încorporată de fapt viața lui Goethe și se poate citi întreaga istorie a formației lui. Iar faptul acesta, după măsurile pe care suntem îndreptățiți a le aplica operelor lui Goethe, face din *Faust* monumentul principal din galeria creațiilor lui.

Există, în adevăr, poeți care își înțeleg arta ca o dublare a vieții într-o regiune ideală, fără contingente cu viața reală. Artă, înțeleasă ca o lucrare formală de stilizare, este în concepția estetizantă a unui Flaubert, Mallarmé sau Stefan George, rezultatul unei evadări din viață. Nimic nu trebuie să transpară în opera lor din personalitatea și experiențele reale ale artistului. «Artistul trebuie să se aranjeze — scrie odată Flaubert (*Correspondance*, febr. 1852) — pentru a face posteritatea să creadă că n-a trăit. Cu cît îmi fac mai puțin o idee despre dînsul cu atît mi se pare mai mare. Nimic nu-mi pot figura despre persoana lui Homer sau Rabelais și cînd mă gîndesc la Michelangelo, nu văd decît spatele unui bătrîn de statură colosală sculptînd noaptea la lumina faclelor». Concepția mai umană a lui

Goethe îl face să nutrească idealul unei opere de artă crescute din experiențele vieții, grea de înțeleșurile câștigate în luptele ei. Și este poate interesant a opune cuvintelor lui Flaubert pe acelea pe care Goethe le pronunța în fața lui Eckermann: «Lumea este atât de mare și bogată, spunea Goethe (*Gespräche mit Eckermann* <Convorbiri cu Eckermann> 18 sept. 1823), și viața atât de variată, încât niciodată nu vor lipsi prilejurile pentru poezie. Toate poeziile trebuie să fie ocazionale, adică realitatea trebuie să le ofere prilejul și materialul.»

Iată o normă, căreia nici o operă a lui Goethe nu i s-a conformat mai deplin ca *Faust*. Ocazia lui *Faust* este chiar viața lui Goethe, în întregimea ei. Și s-ar putea spune că Goethe a trebuit să trăiască și să ajungă în pragul morții, pentru ca *Faust* să se întocmească. Această împrejurare acordă operei lui o măreție umană, pentru care nu există nici o analogie în literatura mai nouă.

Lungul timp pe care l-a depus Goethe pentru redactarea poemei sale a lipsit-o de acea unitate riguroasă pe care o admirăm de obicei la operele clasicismului. Compunerea lui Faust aparține, după expresia unui psiholog francez, tipului de invenție prin *deviare*. Linia generală a dezvoltării este neconținut întreruptă de episoade variate, cum ar fi «noaptea Valpurgiei», «tragedia Margaretei» în prima parte, sau numeroasele episoade alegorice din partea a doua, ca de pildă «carnavalul de la curtea împăratului» și «scenele mitologice din Grecia» care îl făceau pe Croce, unul din comentatorii goetheeni mai lipsiți de prejudecăți să recunoască aci exercițiul unei fantazii deopotrivă cu a poezilor de curte ai Renașterii, meșteri în improvizații de prologuri, alegorii sau mascarade, menite să dea un fast deosebit festivităților princiare (*Goethe*, tr. germ. J. Schlosser, pag. 111). Dacă totuși poema are o unitate, ea a fost întrevăzută de poet destul de târziu. Abia în 1800 scrie Goethe «prologul în cer» în care «convorbirea lui Dumnezeu cu Mefisto» și «prinsoarea» care se leagă între ei stabilesc cadrul și condițiile întregii tragedii. Mefisto obține de la Dumnezeu îngăduința de a-l ispiți pe Faust și de a se face stăpîn peste sufletul lui dacă va izbuti să-l abată de la acel drum al năzuinței spre bine care poate fi semănat, de altfel, cu destule greșeli. Încrederea în Dumnezeu în Faust este aceea în valoarea morală a

omului. Soarta lui Faust se pune la cale în cer, dar se realizează pe pământ, pînă în clipa cînd cerul primește sufletul aceluia pe care Mefisto nu-l putuse cîștiga pentru sine. Dar acest imens arc de boltă, care se întinde de la prologul în cer, cu care prima parte se deschide, pînă la ultimele scene în cer, cu care partea a doua se încheie, a fost întrevăzut de Goethe abia după un sfert de veac de la începerea poemei.

Este această poemă o tragedie deopotrivă cu *Tasso* sau cu *Ifigenia*? Mulțimea episoadelor înseamnă mai degrabă o imixtiune a epicului în dramatic. Sunt atîtea pagini în *Faust* care reclamă o altă specie de atenție decît aceea cu care sunt întîmpinate creațiile dramatice, atîtea scene ale poemului pe care le citim fără să resimțim înlănțuirea lor către catastrofa finală. Sunt apoi pagini de lirism, ca de pildă cîntecul Margaretei la vîrtelnița ei, al lui Lynkeus din turnul din care priveghează ținutul sau al lui Euphorion, care alterează linia pură a dramei. Toate genurile literare sunt întrunite în *Faust*. Dar poemul nu poate fi înțeles ca o simplă dramă și din pricina felului în care se urmează replicile care îl constituie. Aceste replici nu au niciodată simpla funcțiune de a promova acțiunea. Ele adoptă mai totdeauna stilul sentențios și sunt, fiecare pe seama ei, mici poeme gnomice, care fixează spiritul în vederea adîncirii conținutului lor incisiv sau profund. Din această pricină, și nu numai din aceea a lungimii neobișnuite a poemei care la reprezentarea ei scenică reclamă între zece și douăsprezece ceasuri, *Faust* trebuie citit și nu văzut pe scenă. Ba chiar la lectură străbaterea de la un capăt la altul al poemei, îndată ce desfășurarea acțiunii este cunoscută în toate amănuntele ei, nu mai este necesară. *Faust* este o carte cu care tovarășia cititorului trebuie să fie lungă și insistentă. Această carte trebuie neconținut deschisă și examinată, după dispoziția specială a momentului, într-una sau alta din părțile ei. Numai așa ajungem să pătrundem și să asimilăm întreaga ei bogăție. Trebuie să trăim și să îmbătrînim cu *Faust*. Ne-spusă este zădărnicia cititorului grăbit care socotește că poate să-și apropie dintr-odată o operă care a cerut meșterului ei sacrificiul unei vieți întregi. Să adăugăm că subtitulatura de «tragedie», pe care Goethe a menținut-o pentru întregul poem, este o rămășiță a felului în care el a con-

ceput-o în acea primă formă care era gata încă din 1775. Era vorba atunci de a prezenta dramatic catastrofa unui caracter excepțional, rătat prin alianța lui neîngăduită cu principiul răului. Pînă la urmă însă *Faust* a devenit altceva, și anume înfățișarea purificării treptate a unui caracter, istoria cuceririi unui înțeles al vieții. Din acest punct de vedere, Faust nu poate fi comparat, printre operele lui Goethe, decît cu *Wilhelm Meister*, cealaltă mare construcție literară care sintetizează experiențele fundamentale ale vieții artistului și gînditorului.

Este interesant a urmări seria tuturor avaturilor care au condus de la prima formă a poemei, așa cum Goethe a primit-o dintr-o carte populară a veacului al XVI-lea pînă la forma ei ultimă și definitivă. Cartea populară, pe care Goethe a cunoscut-o încă din copilăria lui, atribuia unui personaj real niște peripeții a căror amintire oamenii o păstrează de la alte multe secole anterioare. În ipostaza lui istorică, renumitul Magister Georgius Sabelicus Faustus-junior era un student vagabond care își cucerise o mare notorietate prin știința lui de mag, de necromant, astrolog, chiromant, aeromant și piromant, așa cum el însuși se intitula într-un fel de carte de vizită, consemnată într-un izvor al timpului. Născut la 1480 într-o mică localitate din Suabia (Knittlingen), el studiază magia la Universitatea din Cracovia și umanitățile la Heidelberg și Erfurt. Isprăvile lui sunt numeroase, și unele din ele ni-l arată în postura unui șarlatan care nu se da înapoi de la farsele cele mai grosolane. Așa, de pildă, cînd îl amenință pe Melanchton, reformatorul german, că-i va face să-i zboare mîncările pe coșul bucătăriei sau ca atunci cînd decide pe capelanul conțelului Bronhörst din Batenberg să-i dea o cantitate de vin în schimbul făgăduinței că-l va învăța cum să se radă fără brici. Omul era luat cu toate acestea în serios și uneori era temut. Astfel, filologul Camerarius se interesează de părerea lui asupra rezultatului probabil al războiului dintre Carol V și Francisc I, iar cînd Filip von Hutten armează o flotă pentru Venezuela îi cere un prognostic despre rezultatele expediției și atestă apoi că lucrurile s-au produs întocmai cum fuseseră prezise. Puterile acestui mag erau socotite într-atît de redutabile încît orașul Ingolstadt, care

îl expulzează într-un rînd, n-o face decît după ce îi obține făgăduința că nu se va răzbuna împotriva locuitorilor lui.

Isprăvile acestui om le immortalizează cartea populară amintită, dar și piesa de teatru care, după împrejurări, era jucată fie de artiști în carne și oase, fie în teatrul de păpuși. Mai cu seamă trupele engleze fac din *Faust* o piesă principală a repertoriului lor și o prezintă publicului german într-o serie de turnee, încununate totdeauna de succes. Contemporanilor le plăcea să li se înfățișeze viața acestui om, care în îndrăzneala lui de a se alia cu Dracul dădea expresie acelei porniri individualiste, înflorite de curînd în atmosfera Reformei. Din aceste izvoare care trebuiau să devină ale lui Goethe se alimentează între timp creația marelui poet dramatic elisabetan Christophor Marlowe. Caracterul eroului este înmobilat de acesta, Faust căzînd victimă setei sale de cunoaștere și pasiunii sale de putere și dominație. Dar tragedia păstrează un sens moral edificator și în prelucrarea lui Marlowe, încît Faust este pînă la urmă pedepsit din pricina asociației lui criminale, deși motivele care-l îndemnaseră s-o facă descindeau din regiunile mai înalte ale sufletului. Un moment hotărîtor în dezvoltarea motivului îl înfățișează Lessing, care s-a oprit și el în fața subiectului, dar fără să închege o creație definitivă. Fragmentele lui Lessing, publicate postum și ajunse la cunoștința lui Goethe, conțineau însă o însemnare prețioasă. «Se cuvine oare, se întreba Lessing, ca cineva să cadă victimă instinctului celui mai nobil pe care Dumnezeu l-a sădit în sufletul omenesc?» Dacă Faust se leagă cu Dracul numai pentru a spori puterile cunoștinței, poate fi el sacrificat? Această îndoială asupra vinovăției lui Faust, încadrată în atmosfera intelectualistă a veacului lui Lessing, a avut o mare influență asupra concepției lui Goethe. În *Urfaust* eroul nu mai este sceleratul stigmatizat de cartea populară, ci ființa situată în fața enigmei cunoașterii lumii și care, pentru a o descifra, nu pregetă să se dedeă practicelor magice și să lege în cele din urmă pact cu Mefisto. Dar, în acord și cu cartea populară și cu drama mai veche a lui Marlowe, eroul trebuia probabil sacrificat pînă la urmă, victimă a îndrăzelii sale mai presus de firea omenească. În această ipoteză, Faust rămîne deci o figură tipică a perioadei *Sturm und Drang*, un caracter titanic deopotrivă.



cu Prometeu și Mohamed, cărora tânărul Goethe se pregătea să le consacre câte o tragedie, și analog cu Goetz von Berlichingen, eroul dramei, pe care Goethe îl vrăjește tot din acea lume individualistă a veacului al XVI-lea căreia îi aparține și Faust.

Comparată cu toate fragmentele anterioare, forma definitivă a poemei aduce o idee nouă: Faust nu mai merge către pieirea, ci către mîntuirea lui. Pactul cu Mefisto se precizează de asemenea: Faust consimte să-și piardă sufletul dacă noua lui călăuză prin viață îi va procura o clipă încărcată de atîta plăcere încît acel care a rîvnit-o și nu a putut-o găsi nici în studiul zadarnic al științelor, nici în evocarea magică a spiritelor superioare, să-i spună: «Întîrzie puțin, ești atît de frumoasă». Interesul dramatic al poemei se concentrează asupra întrebării dacă Mefisto va izbuti să-i procure lui Faust această clipă. Zadarnic îi va oferi însă plăcerile simțurilor în pivnița lui Auerbach, pe acele ale dragostei în brațele Margaretei, satisfacția puterii la curtea Împăratului, fericirea de a atinge idealul suprem al frumuseții prin însoțirea trecătoare cu Elena. Cuvîntul așteptat nu este rostit în nici una din aceste împrejurări. El este pronunțat abia de bătrînul de o sută de ani care, răpind valurilor mării un ținut inundabil și visînd la poporul liber și fericit care se va dezvolta între granițele lui, vrea să rețină clipa acestei viziuni delectabile. Cuvintele «întîrzie puțin, ești atît de frumoasă» Faust nu le adresează deci unei clipe prezente, ci unei viziuni de viitor, și Dumnezeu crede că poate mîntui pe acela care n-a încetat niciodată să năzuiască. Îngerii poartă sufletul lui Faust către ceruri, printr-o lume de simboluri catolice, pînă la Sfînta Fecioară, și un cor mistic intonează cîntecul de laudă a Eternului-Feminin, a puterii de iubire și îndurare care guvernează lumea.

Ne putem întreba ce s-a întîmplat, ce transformări adînci au trebuit să se producă, pentru ca toate acele deplasări ale accentului moral care separă cartea populară de *Urfaust* și pe acesta de forma definitivă a poemei să devină posibile? Abia acum ne apare pe deplin limpede de ce au trebuit să treacă mai multe decenii între feluritele forme ale lui *Faust*. Nu numai că Goethe a trebuit să îmbătrînească între timp pentru ca poema, bogată prin adîncă ei semnificație umană,

să se închege, dar epoca însăși a trebuit să se prefacă, forțele istorice au trebuit așteptate cu răbdare să țeasă la războiul timpului, pentru ca figura scelerată a magicianului din veacul al XVI-lea să devină omul care-și cucerește mîntuirea într-o viață de erori, dar prețioasă prin vrednicia ei, izvoditoare de fapte.

Mai întîi, morala religioasă a trebuit să cedeze ceva din vechea ei rigoare. Oamenii veacului al XVI-lea nu puteau cu nici un preț să conceapă salvarea aceluia care nu pregetase în fața pactului cu Necuratul. Nici Marlowe, care știuse să înnobileze figura lui Faust, nu putuse să-l mîntuiască de damnațiunea pe care, după toate normele morale ale timpului, o merita pe de-a întregul. Goethe este însă un om nou prin sensibilitatea sa mai redusă față de comandamentele sau interdicțiile Bisericii. În *Wilhelm Meister*, atunci cînd schițează morala sufletului pe care îl numește «frumos», el observă puțină eficacitate etică a moralei religioase: «Teama de iad — observă sufletul frumos care se spovedește în *Wilhelm Meister* — nu mi-a apărut niciodată, ideea unui spirit rău și a unui loc de chin și pedeapsă după moarte nu putea găsi nici un colț în cercul ideilor mele».

Criteriul moral trebuie să rămîna immanent vieții sufletești. Valoare morală posedă numai omul care făptuiește binele prin spontaneitatea naturii sale, nu prin presiunea unor reprezentări de teroare, aparținînd unei sfere externe. Dar dacă frica de iad nu poate determina binele, nici alianța cu iadul nu-l compromite cînd spontaneitatea naturii morale se dovedește superioară pînă la urmă. Poate că gînditorul care a contribuit mai mult la punerea în lumină a spontaneității morale a omului și la rechemarea criteriilor etice din transcendență în imanență a fost Jean-Jacques Rousseau. Poate că fără contribuția epocală a lui Rousseau, *Faust* n-ar fi luat forma pe care o cunoaștem astăzi. Mulțumită lui Rousseau, omenirea modernă a luat cunoștință de acea putere morală sădită în sufletul fiecăruia, de acel «instinct al inimii», căreia îi datorește și Faust orientarea sa pe căile mîntuirii. Cînd Dumnezeu, în «prologul în cer», exprimă îndoiala că Mefisto îl va putea abate pe Faust de la acel izvor primitiv («*Urquell*») al binelui care îl face să persevereze pe drumul drept printr-un impuls obscur al naturii sale, el vorbește în limbaj rousseau-ist. Dumnezeu îngăduie

Satanei să-și desfășoare meșteșugurile sale, fără ca el să intervieve vreodată pentru a-l menține pe Faust pe calea bună. Salvarea lui Faust este opera exclusivă a omului natural în el, a acelei ființe, evidențiată în valoarea ei etică de către Rousseau.

A doua mare forță care a contribuit la transformarea figurii legendare a lui Faust este acea critică a puterii de cunoaștere a omului care, mai întâi prin lucrările filosofilor englezi, apoi prin epistemologia kantiană, a minat metafizica tradițională. Când Faust apare mai întâi în scenă, el ni se arată ca un savant dezamăgit de cercetarea vană a științei. Magia îi apare ca un ultim refugiu, dar dezamăgirea lui nu este mai mică nici în fața cărții miraculoase a lui Nostradamus. O. Walzel (*Von Geistesleben alter und neuer Zeit* *Despre viața spirituală a vremurilor vechi și noi*), pag. 372 și urm.) a arătat odată că experiența pe care o face Faust când evocă nepătrunsul spirit al pământului este deopotrivă cu a lui Kant în epoca precritică, curios pe atunci de doctrinele spiritistului nordic Swedenborg, dar care ajunge să le divulge în toată zădărnicia lor, scriind *Träume eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik* (*Visele unui vizionar tălmăcite în vise metafizice*) (1766). Cuvintele umilitoare cu care Spiritul pământului răspunde invitației lui Faust: «Te asemeni spiritului pe care-l înțelegi, nu mie», au o rezonanță specific kantiană. Orice cunoștință se produce în raport cu organizația noastră umană și nu-i poate depăși limitele niciodată. Dar această experiență a cunoașterii, analogă cu aceea care stă la temelia *Critică rațiunii pure*, provoacă în Faust o altă reacțiune decât în Kant. Dezamăgit de magie și de metafizică, filosoful german a indicat cunoștinței rolul studierii fenomenelor, nu a esenței lor inaccesibile, și a netezit astfel calea științelor pozitive moderne. Pornind de la experiența aceleiași dezamăgiri, Faust nu devine însă om de știință, practicînd metodele cercetării moderne, ci se aruncă în viață pentru a găsi fericirea pe care în cabinetul său de lucru nu o putuse afla. Aceasta este de asemeni o reacțiune specific modernă. Lumea modernă s-a constituit printr-o întinsă evadare din cabinetele de studiu. Oamenii vechi au fost resimțiți la un moment dat de cei noi mai ales ca pedanți, prizonieri ai teoriilor și speculațiilor, oameni de interior și de principii, pentru care nuanțele ira-

ționale ale vieții se ascund. Pozițiile intelectualismului au fost mult slăbite în trecerea de la vechiul regim la cel nou. Și astfel, pe cînd în pragul vremilor noi, înțelepții continuau să recomande idealul socratic al vieții luminată de cunoștință, lumea nouă a propus un ideal al cunoștinței apropiat cît mai mult de viață, de experiența trăită. Intuiționismul sau pragmatismul contemporan au modelat o teorie a cunoașterii trăite și practice care ilustrează acea preferință pe care modernii o acordă vieții și ale cărei baze spirituale trec și prin *Faust* de Goethe. Ieșirea în viață, consecutivă dezamăgirii speculației este altă forță istorică modernă, activă în întocmirea lui Faust.

O altă forță care ar trebui să apară pentru ca Faust să ia forma pe care i-o cunoaștem, este sentimentul romantic al vieții. Sufletul romantic este dominat de nostalgie, de dorul trecutului, de aspirația către viitor, de acel «*Wehmut*» sau «*Sehnsucht*» pe care nu ostenesc să-l cînte poeții, tot atîtea emoții în legătură cu experiența timpului. Romanticii înregistrează un univers în transformare, devenit curgător pentru privirile care nu pot să-l prindă și să-l oprească. În mijlocul lui oamenii simt sau jalea trecutului care nu poate fi întors, sau năzuința către un viitor care încă nu s-a lămurit. Aceste sentimente trăiesc puternic în sufletul lui Faust și îi împrumută una din notele distinctive ale caracterului său. Faust este ființa năzuitoare prin excelență, aceea care nu se poate opri la nici o formă de viață, pentru că toate sunt topite și duse de valul mereu izvorîtor al unui univers dinamic. Chiar clasicismul paginilor închinatelor însoțirii lui Faust cu Elena sunt în esență lor romantice. Căci există un clasicism al romanticilor, rezultat din acea afundare nostalgică în trecutul mai armonios. Numeroase sunt interpretările propuse pentru lămurirea episodului Elenei în ansamblul operei. Acest episod este penultimul, acela care precedă transformarea lui Faust în om de acțiune. S-a spus că înainte de a încerca acțiunea sa asupra lumii, Faust trebuia să dobîndească încredințarea că ideea se poate însoți cu materia: o dovadă pe care n-o produce decît spectacolul frumuseții. Frumosul era în adevăr, pentru romantici, sinteza ideii cu materia, spiritul străluminînd prin sensibil. Dar unirea lui Faust cu Elena mai are și un alt înțeles. Contactul intim pe care îl stabilește cu idealul frumuseții purifică sufletul lui Faust, îl înalță

către acea armonie morală pe care Schiller o recunoscuse ca rezultatul educației estetice. În fine, însoțirea lui Faust cu Elena este a geniului nordic cu acel al sudului, a neliniștii septentrionale cu armonia meridională, un ideal pe care romantismul nordic l-a mîngîiat multă vreme și care l-a hotărît pe Goethe, în momentul cînd ieșea din turburea epocă *Sturm und Drang*, să apuce căile Italiei. Din această unire se naște Euphorion, geniul grațios al văzduhului, deopotrivă cu Ariel al lui Shakespeare, care se volatilizează în aer, atît de vremelnică și inconsistentă i se pare pînă la urmă lui Goethe aspirația clasicistă a romanticilor, contemporanii săi mai tineri. Faust se îndreaptă deci către viața practică, executînd o mare lucrare în folosul oamenilor și cucerind astfel înțelesul definitiv al unei vieți moderne.

Ce alte forțe istorice au determinat acest final? În primul rînd acel cult al muncii pe care Reforma religioasă l-a răs-pîndit printre popoarele care au aderat la ea. Umanismul Renașterii sfîrșește în voluptate, în acel cult estetic al plăcerii care lăsa viața aproape fără conținut. Prinții și cardinalii, umaniștii și marii burghezi duceau la finele Renașterii o existență încărcată de plăcere și desfășurată într-un rafinat cadru de frumusețe. Ce-i rămînea într-acestea omului mărunt din popor? Nimic sau aproape nimic. Luther a dat însă existenței celei mai umile un conținut, predicînd că munca este rugăciune și că sluga, în ostenelele ei, este mai plăcută lui Dumnezeu decît toți călugării cu posturile și rugăciunile lor. Febra de activitate care s-a aprins, în urma acestor cuvinte de îndrumare, în toate țările nordice, stă la baza civilizației moderne. Fără acea religie a muncii, derivată din reforma lui Luther, n-ar fi devenit cu puțință opera de transformare a planetei noastre, pe care o înțelegem prin cuvîntul de «civilizație». O astfel de lucrare transformatoare a unui colț de pămînt execută și Faust, îndiguiind terenuri cotropite altădată de valurile mării și pregătindu-le pentru un popor liber și fericit. Gestul lui, singurul care îi aduce o liniștire în turburata năzuință de pînă atunci și acordă un înțeles durabil vieții lui, este un gest reprezentativ pentru civilizația modernă a muncii, așa cum, începînd din secolul al XVI-lea, n-a încetat să se dezvolte pînă în zilele noastre.

Idealul moral în fața căruia se oprește Goethe este una din cele mai însemnate răspântii în evoluția etică a culturii europene. Înțeleptul, sfântul sau eroul, adică idealurile morale propuse de antichitate, de creștinism sau de cavalerism, erau gândite pe măsura unor personalități cu totul excepționale. Oricine poate să întreprindă însă o acțiune de folos obștesc, o faptă socială și organizatorică. Idealul etic faustian este modelat după dimensiunea morală a oricui. Prin prescripțiile practice care se degajează din marea sa poemă, Goethe a contribuit într-o măsură hotărâtoare la dezeroizarea vechilor morale și a atenuat interesul timpului nostru pentru acea întrecere de sine a omului, într-o regiune de valori ideale gratuite, care alcătuia măreția altor timpuri. Este un pragmatism moral în felul în care Faust culminează, o limitare la orizontul practic și social care lasă nesatisfăcută aspirația omului către absolut și etern. De aceea, idealul faustic nu mi se pare că răspunde celor mai înalte nevoi spirituale ale oamenilor, deși răsunetul lui a fost dătător de măsură pentru întreaga civilizație care i-a urmat. Dacă apoi, de la simboluri trecem la realitate, nu găsim, printre exemplarele cele mai bune ale timpului nostru, pretutindeni, pe omul faustic? Epoca noastră nu este lipsită de o înaltă distincție morală. Speța oamenilor puși în serviciul semenilor, aceea a reformatoarelor, descoperitoarelor și inventatoarelor, a sporit în zilele noastre. Societatea veacului al XVIII-lea, aceea pe care o cunoscut-o tânărul Goethe, era dominată de figura omului «sensibil și virtuos», adică a exemplarului uman aplecat asupra lucrării de perfecționare interioară. Figura morală reprezentativă a vremii noastre lucrează însă mai puțin la desăvârșirea sa lăuntrică și individuală, cât la aceea a mediului său natural și social, perpetuând astfel niște îndrumări care pot fi culese și din *Faust* al lui Goethe. De la un timp se pot însă observa unele reacțiuni față de această suveranitate a idealurilor morale pragmatice. Spiritele cele mai înaintate ale timpului încep a înțelege că sensul unei culturi nu poate decurge decât dintr-o sferă de valori care depășesc interesele practice și sociale. Și este preocuparea de căpetenie a zilelor noastre aceea de-a nu lăsa să adoarmă simțul uman pentru ce este necondiționat în valorile eterne și transcendente.

Este caracteristic faptul că în cursul tuturor experiențelor sale, Faust nu face niciodată pe aceea a lui Dumnezeu. Gân-

dul lui avântat trece dincolo de clipa de față, înainte, spre viitor, dar niciodată în sus, către divinitate. S-ar putea observa că nevoia poetului de a găsi un punct de sprijin în transcendență se îndestulează în felul în care Faust culminează. Scenele alegorice ale mântuirii lui Faust, cu care partea a doua a tragediei se încheie, nu sunt însă decât consfințirea unui sens al vieții care a fost pe deplin câștigat pe pământ. Ascensiunea lui Faust în lumina veșnică, prin atracția principiului de iubire și îndrumare, prin acel Etern-Feminin pe care-l proslăvesc ultimele cuvinte ale poemului este o apoteoză, dar nu o cucerire. Peste sfera de valori câștigate de Faust în viața de aci și care, în viziunea poetului, alcătuiește supremul conținut moral al vieții, cerul nu mai adaugă decât aprobarea lui. Măreția poemului lui Goethe are astfel o limită, dincolo de care se impun alte nevoi și afirmații ale conștiinței umane <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pentru completarea acestor considerații cu privire la semnificația poemei lui Goethe, în contrast cu concepțiile lui Hugo la finele *Legendei Secolelor*, apoi în *La fin de Satan* (*Sfârșitul lui Satan*) și *Dieu* (*Dumnezeu*), v. studiul meu *Imanență și transcendență la Victor Hugo* (în vol. *Studii de filosofie și estetică*, București, Casa Școalelor, 1939).

# IDEILE LUI GOETHE DESPRE ARTĂ

Prietenia lui Goethe cu Schiller, despre care s-a scris atîta, a avut darul să confrunte două estetici, rămase pilduitoare pentru întreaga dezvoltare a acestor preocupări în veacul și jumătate care i-a urmat. Rareori doi oameni cu păreri atît de felurite au ajuns să se înțeleagă mai bine și să se prețuiască mai mult. În timp ce pentru Goethe arta este produsul forței plastice care străbate întreaga natură, ea este pentru Schiller obiectul unui instinct exclusiv uman și un document al acelor afirmații ale conștiinței sale morale care îi fixează un rol cu totul singular în univers. Omul a devenit artist în Goethe întrucît a izbutit să nu se depărteze de natură, pe cînd în Schiller numai în măsura în care i s-a opus. Dar pentru că ceea ce este dezbinat năzuiește veșnic către ceea ce este împăcat și unitar, Schiller a îndreptat totdeauna către emulul său priviri încărcate de nostalgie. Aceste priviri au rămas ale întregului veac. Mulțimea contradicțiilor și a dificultăților teoretice care s-au aglomerat în acest interval ne îndeamnă să cercetăm din nou ideile despre artă ale lui Goethe, așa cum omul cu o conștiință vinovată revine neconținut spre amintirea acelora care au păstrat-o simplă și dreaptă.

Oricare ar fi fost însă deosebirea dintre concepțiile celor doi mari poeți asupra artei și a locului pe care-l ocupă în lume, o trăsătură îi unește cu toate acestea, și anume



tocmai înclinarea lor de a reflecta filosoficește asupra artei. Este drept că în balada *Cîntărețului*, Goethe putea face ale sale versurile bătrînului bard chemat la masa regelui și a cavalerilor : «Eu cînt întocmai ca pasărea ce se adăpostește-n ramuri». Spontaneitatea și naturalețea darului poetic al lui Goethe au rămas neîntrecute în toată lirica universală. De la primele versuri ale adolescenței pînă la strofele *Divanului occidental-oriental*, inspirația lui Goethe a păstrat necontenit aceeași frăgezime. Dar, lucru greu de a fi remarcat, însușirea aceasta nealterată s-a putut menține odată cu pornirea de a transforma în problemă și de a răsfrînge intelectualmente propria înzestrare artistică, întocmai ca și condițiile generale ale artei. Această trăsătură Goethe nu o împărțea de altfel numai cu Schiller, dar și cu alți mulți din poeții clasicismului. Comentariile lui Corneille asupra tragediei, prefetele lui Racine, întreaga operă critică și estetică a lui Lessing fac parte deopotrivă din manifestările tendinței clasice de a dubla puterea creatoare prin reflecția teoretică asupra ei. Acestei tendințe i se datorește ideea lui Goethe de a scoate o revistă consacrată problemelor de artă, renumita *Die Propyläen*, care nu trăiește însă decît doi ani, de la 1798 la 1800, înlocuită mai tîrziu prin *Kunst und Altertum*, ale cărei colecții se întind de la 1816 pînă la 1828. Prietenia lui Schiller fructifică geniul teoretic al lui Goethe, și schimbul de scrisori care se întreta în între ei este plin de reflecții asupra artei, mai cu seamă de vederi speciale asupra condițiilor poeziei epice și dramatice, dătătoare de măsură asupra întregii dezvoltări a poeziei moderne.

Din tot acest material se poate elabora ceea ce s-ar numi estetica lui Goethe. Totuși, Goethe însuși s-a arătat mai puțin preocupat să-și organizeze ideile într-un sistem, deosebindu-se prin aceasta de Schiller, ale cărui scrieri sistematice, cum sunt tratatul despre *Grație și demnitate*, acela despre *Poezia naivă și sentimentală* sau *Scrisorile asupra educației estetice a omenirii*, fac parte din etapele cele mai însemnate ale istoriei doctrinelor de estetică în epoca postkantiană. Spre deosebire de scrierile sistematice ale lui Schiller, articolele lui Goethe din *Propyläen* sau din *Kunst und Altertum* consideră mai degrabă probleme speciale de artă, poposind însă și la unele chestiuni principale, ca în seria de scrisori intitulată *Der Sammler und die Seinigen* (Colecționarul și

ai săi» sau ca în schițele teoretice: *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* <Despre adevăr și aparență în opera de artă> sau *Ueber einfache Nachabmung der Natur, Manier und Stil* <Despre simpla imitare a naturii, manieră și stil>.

O tendință comună însuflețea toate aceste contribuții și anume acea întoarcere către clasicism pe care, o vîrstă de om mai înainte, o inițiasă Winckelmann, marele istoric al artelor antice, căruia Goethe îi consacră în 1805 o importantă lucrare. Veacul al XVIII-lea, care se încheia acum, fusese, în ordinea artistică, un cîmp în care se încrucișează tendința către arta de gen și de atmosferă, perpetuată din inspirația marilor maeștri olandezi și flamanzi ai veacului anterior, cu orientarea antichizantă, chemată la o viață nouă prin intervenția epocală a lui Winckelmann. Goethe își preciza poziția în această dezbatere în sensul celui din urmă din aceste curente. Căci dacă el cunoaște prețul artistic al acelei imitații fidele și minuțioase a naturii, căreia i se datorește așa numita «pictură de gen», dacă, pe de altă parte, el știe care este prețul acelei viziuni sintetice și subiective a naturii, care își serba marile ei triumfuri în pictura peisagistă a Nordului, Goethe recunoaște de asemeni căre pot fi primejdiile acestor două genuri de artă, gata să se piardă, fie în minuții lipsite de însemnătate, fie într-un subiectivism fără nici o frînă. Între adevărul naturii și imaginația artei, Goethe încearcă așadar o trecere și un echilibru, pe care crede a-l găsi în marile realizări ale artei antice, în care natura este astfel prezentată încît contemplatorul dobîndește în același timp și impresia necesității intime și a înlănțuirii organice a aspectelor ei. În fața principiului «imitației» și al «manierei», Goethe ridică astfel principiul intermediar al «stilului», capabil să întrunească avantajile celorlalte două cu eliminarea dezavantajilor lor. Cuvintele lui Goethe sunt în această privință cum nu se poate mai clare :

«Stilul — ni se spune — este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenesti. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce prin studiul adînc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată limita seria formelor caracteristice

ale naturii întregi. După cum simpla imitație, adaugă Goethe, se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum „maniera” cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoștinței, din esența lucrurilor, întrucât ne este îngăduit a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile.»

Din acest punct de vedere se putea spune că numai arta antică are stil, întrucât numai acolo aspectele lumii se lămuresc într-un fel care face parcă evidentă însăși necesitatea care le comandă. Nimic nu este întâmplător în arta antică, nimic nu este adăugat sau superfluu: totul se înlănțuiește după comandamentul unei perfecte logici organice. Din acest punct de vedere putea afirma Goethe că în unii din caii de pe friza Parthenonului nu avem a recunoaște un exemplar oarecare al speței, ci oarecum esența ei tipică, devenită vizibilă. Calul de pe friza Parthenonului este însuși tipul generator al speței, *«das Urpferd»*.

De fapt, cine urmărește nu numai estetica lui Goethe dar și filosofia lui generală în ramura teoriei cunoașterii observă că în artă se realizează, pentru poetul și cugetătorul nostru, năzuința fundamentală a cunoștinței. Goethe este într-adevăr unul dintre gânditorii care au preconizat cu mai multă insistență în filosofia europeană formula «gândirii intuitive», *«das anschauliche Denken»*. Cunoștința, pentru punctul lui de vedere, nu-și poate propune un scop mai înalt decât de a intui, în oricare din aspectele particulare ale lumii, tipul care le încadrează sau legea care le comandă, întocmai cum Galilei, privind în catedrală oscilațiile candelabrului, a putut avea revelația legilor pendulului. Gândirea discursivă a filosofilor contemporani, pășind din etapă în etapă, ajutându-se de mediațiuni succesive, subtilizându-se în abstracțiuni, pierzând contactul fecund cu intuițiile concrete, nu putea primi adeziunea lui Goethe, spirit eminentemente intuitiv, sensibil la forța și căldura concretului. Filosofia lui Goethe nu putea deci să fie alta decât o filosofie care nu pierde legătura cu sensibilul. Unitatea ideii cu aparența este un postulat de bază a structurii lui spirituale. De aceea, cunoștința, încă din anii tinereții, a filosofiei panteiste a lui Spinoza lucrează asupra sa ca o revelație care continuă a-l călăuzi de-a lungul întregii sale vieți. Spinoza îi oferea în adevăr lui Goethe

întemeierea metafizică a nevoii sale de apropiere de lumea ideilor pe calea simpatiei cu înfățișările concrete ale naturii. Dar pentru că marile sisteme filosofice îi păreau lui Goethe că învăluiesc mai degrabă taina deschisă a lumii, în regulă generală el era în slabă măsură un prieten al lor. Adevărata filosofie îi părea lui Goethe a fi realizată de artă, și mai cu seamă de arta antică, în care idealitatea lumii vorbea limpede și convingător simțurilor noastre.

Dacă încercăm să considerăm acum filosofia lui Goethe în ramura morală, găsim de asemeni că principiile desprinse din reflecția teoretică asupra artei au fost fecunde și aci. Viața morală a personalității o concepe Goethe în analogie cu activitatea artistică. Comandamentul moral suprem este pentru Goethe năzuința personalității de a se forma neconținut pe sine, dezvoltând toate posibilitățile ei în germene și constituindu-le într-un întreg limitat, dar plin de armonie. «Totul este element în afară de noi și în noi», ne spune odată Goethe. Dar elementul trebuie să devină operă, și fără îndoială că printre operele cele mai de seamă pe care omul le poate propune, propria personalitate trebuie amintită deopotrivă cu operele artei. Aproximarea dintre viața morală și activitatea artistică apare foarte sugestiv în acea terminologie goetheană care preferă expresia de «artă a vieții» termenului de morală, puțin iubit de el, poate și din pricina amintirilor teologice cu care se unea.

Arta este așadar pentru Goethe măsura cunoștinței și a fericirii, îndreptarul vieții teoretice și etice. Atît ar fi de ajuns pentru a caracteriza sistemul de gîndire al lui Goethe ca o filosofie estetistă, cum lucrul a fost de altfel făcut de către atîția dintre comentatorii lui. Adevărul este că Goethe a încurajat estetismul în filosofia generației imediat următoare. Filosofia lui Schelling, făcînd să culmineze în artă sensul vieții noastre spirituale, dezvolta un punct de vedere al lui Goethe. Acesta, la rîndul lui, ratifica filosofia lui Schelling prin atenția cu care îi urmărea feluritele manifestări și, în cele din urmă, prin simpatia activă pe care i-o dovedește filosofului.

Și totuși, nu putem spune că estetismul romanticilor a fost și al lui Goethe. Goethe n-a susținut niciodată că în contemplația artistică se poate desăvîrși sensul unei existențe omenești și că, închinîndu-se artei, cineva poate da cea mai

bună întrebuințare vieții sale. Aceste concluzii n-au fost niciodată ale lui Goethe. Ele au fost însă concluziile romantizilor, formulate și trăite cu o exclusivitate de spirit în mai multe generații de artiști și filosofi estetizanți și boemi, până la nefericitul și turburătorul Nietzsche, care, în acest spirit, a putut formula odată fraza îndrăzneată că «universul nu se justifică decât ca fenomen estetic». Refuzul lui Nietzsche de a recunoaște lumii adâncimi și taine, finalități ascunse care să legitimizeze intervenția voinței omenești reformatoare, nu era goethean decât cu o jumătate de măsură. Căci dacă Goethe a prăznuit spectacolul sărbătoresc al lumii, frumusețea și fecunditatea ei, cântecul lui de laudă, de uimire și de fericire nu s-a ridicat decât pentru că această lume este străbătută de un principiu activ, lucrând cu o neostenită silință la închegarea armoniei universale. De aceea el s-a ferit de a tăgădui voinței omenești orice rol în desfășurarea procesului lumii. Dimpotrivă, atunci când prilejul a venit de a arăta cum poate fi întrebuințată mai bine o viață omenească, în *Faust* și în *Wilhelm Meister*, el i-a preconizat un rost activ și altruist, făcând din Wilhelm Meister un chirurg și din Faust inginer și conducător de oameni. Filosofia estetică a lui Goethe nu s-a închis astfel niciodată într-un estetism egoist. Diletanții și amatorii timpului nostru nu pot găsi în Goethe nici un temei al sterilității lor. Ei nu pot afla acolo decât îndemnul către armonie, hrănit din spectacolul naturii frumoase și active; al acelei naturi în care revelația puterii plastice care o străbate aprinde și în pieptul omenesc îndemnul către creație.

# HENRIK IBSEN ȘI IDEALURILE MODERNE

(CU PRILEJUL CENTENARULUI SAU)

Era în epoca dramei atât de îndrăznețe a *Strigoilor*, când Henrik Ibsen, protestînd împotriva filosofiei care i se atribuia, scria în ianuarie 1882 lui Schandorf: «Intenția mea a fost numai să trezesc în cititor impresia că trăiește o bucată de realitate». De mai multe ori ne-a oprit Ibsen de a considera în opera sa altceva decît creația poetică. Cu toate acestea, în altă parte el declară că «a compune poetic înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor». Este în adevăr, în natura atitudinii dramatice de a exercita o alegere, de a distribui caracterele antagoniste după criteriul unei prețurii morale. În lupta care se încinge, victoria nu este totdeauna a celor buni, dar poetul știe să cîștige pentru ei premiul simpatiei pe care o merită. Astfel, idealul moral al poetului rezultă din chiar această valorificare. S-a întîmplat însă, în cazul *Norei*, că simpatia poetului îndreptîndu-se către femeia care, pornind în puterea nopții către ținte necunoscute, părăsindu-și bărbatul și copiii numai pentru a afirma drepturile individualității feminine, a stîrnit o asemenea împotrivire publică, încît piesa n-ar fi putut să fie reprezentată în Germania dacă Ibsen n-ar fi consimțit să schimbe acest îndrăzneț final. Valorificarea poetului intrînd în luptă cu sentimentul public, Ibsen are dreptul să fie privit nu numai ca un evocator de viață, dar ca un adevărat creator de noi idealuri morale. Acestei însușiri mai rare este probabil că i se va adresa în primul rînd omagiul aniversării centenarului marelui dramaturg, la Oslo.

Nora a fost numită de un critic ibsenian o adevărată declarație a drepturilor femeii, la nouăzeci de ani după ce Revoluția franceză proclamase pe toți oamenii liberi și egali. Analogia este însă cu totul aproximativă, deoarece în acest lung interval concepția omului, a tuturor oamenilor, nu numai a femeii, a suferit însemnate modificări. Filosoful german G. Simmel observă cu multă finețe odată că cele două idei pe care tînăra Republică franceză le înscrisa pe frontispiciul instituțiilor sale s-au dezvoltat, în decursul ultimului veac, în direcții divergente. Ceea ce îngăduia întrunirea unor termeni care au apărut mai tîrziu contradictorii era împrejurarea că pentru revoluționarii francezi, hrăniți în spiritul iluminist al veacului al XVIII-lea, oamenii erau egali prin natura lor, ca unii ce închideau în ei, deopotrivă, modelul invariabil al unui om abstract, și că libertatea n-avea decît să realizeze posibilitățile imanente ale acestei egalități naturale. Atîta vreme cît stăruia concepția omului identic cu sine în toată diversitatea vieții istorice și sociale, cele două principii revoluționare puteau figura alături. Contradicția a izbucnit numai în momentul în care individul, cunoscîndu-se identic cu sine, dar nu cu tipul vreunei umanități abstracte, omul a trebuit să se hotărască sau pentru soluția [...] «egalității fără libertate» sau pentru formula «libertății fără egalitate», care este aceea — fără ca Simmel să-l numească — proprie lui Henrik Ibsen. Nu libertatea în scopul de a obține egalitatea naturală oamenilor, dar libertatea care să conducă la realizarea esenței lor ireductibile este aceea pentru care Ibsen pornește lupta sa : «Mi se pare — îi scrie Ibsen lui Theodor Caspari în 1884 — că nu avem nimic altceva mai bun de făcut decît să ne realizăm pe noi înșine în spirit și adevăr. Aceasta este după părerea mea adevărata libertate.»

Libertar, fără să fie egalitarist, evoluția reputației lui Ibsen a fost destul de ciudată printre curente politice ale timpului. Privit ca un îndrumător de către mișcarea anarhistă mondială, el a putut fi considerat ca un reacționar în propria sa țară. O piesă ca *Un dușman al poporului* permite pînă la un punct această îndoită apreciere. Căci Dr. Stockmann, eroul piesei, luptă contra majorităților care voiesc să înăbușe glasul conștiinței sale. Urîta lumină pe care

poetul o alege pentru prezentarea acestor majorități, dovedește în el o dispoziție puțin favorabilă democrațiilor :

«Majoritatea are putere, spune Dr. Stockmann. Din nefericire, ea nu are dreptate. Dreptate am eu și încă o mîna de oameni. Minoritatea are totdeauna dreptate.»

Cît de exagerată este însă înfățișarea lui Ibsen ca un reacționar o dovedesc chiar cuvintele cu care Dr. Stockmann își continuă mîndra sa declarație de principii :

«Nu mă gîndesc la mica adunare a reacționarilor, meschină și cu răsufletul scurt. Mă gîndesc la acei puțini și singuratici printre noi care au știut să-și apropie tinerele adevăruri care încolțesc. Acești oameni luptă ca posturi înaintate pentru niște adevăruri, care sunt încă prea de curînd născute în lumina conștiinței, pentru a putea avea majoritatea în sprijinul lor.»

La drept vorbind, privit în planul social, individualismul lui Ibsen își pierde mult din înțelesul său. Culoarea sa este etică și reforma pe care o îndreptățește și către care patosul poetului năzuiește este aceea a întregii omeniri. În corespondența sa se găsește deci și această declarație : «De la niște reforme speciale nu-mi făgăduiesc nimic. Întreaga speță se găsește pe drumuri greșite.» Ceea ce este necesar și reclamă cu hotărîre este «o revoluționare a spiritului omenesc». Cît de puțin îl interesează categoria socială o dovedește și afirmația, cuprinsă într-o scrisoare adresată lui Brandes, după care «nu există absolut nici o necesitate a rațiunii, în virtutea căreia individul să fie și cetățean». Cît despre Dr. Stockmann, care printre personajele lui Ibsen se arată a fi cel mai credincios purtător al său de cuvînt, el declară că : «nu are nici o importanță dacă o societate mincinoasă se prăbușește». Revine în această categorică exclamație ceva din propriul radicalism al poetului care cerea patriei sale să intervină pentru națiunea-soră a Danemaricii, cînd cu războiul de la 1864, chiar dacă sfîrșitul lui ar fi trebuit să fie fatal. În felul acesta Norvegia ar fi ieșit cel puțin din marasmul pe care îl socotea cu mult mai primejdios.

Chiar din puținele citate de mai sus se vede cît loc ocupă principiul adevărului în cugetarea lui Ibsen. Dar strămutată din domeniul logicii în al moralei, ideea de adevăr dobîndește un nou conținut. «Libertate și adevăr — iată stîlpii societății» declară D-ra Hessel la sfîrșitul uneia din



cele mai cunoscute drame ale lui Ibsen. Cele spuse mai înainte explică împrejurarea că «adevărul» ocupă lângă «libertate» un loc pe care îl deținea «egalitatea» în crezul revoluționarilor francezi. Dar ce este acest adevăr moral, în numele căruia se desfășoară lupta de reformator a lui Henrik Ibsen? El este mai întâi acordul omului cu sine însuși. Pentru a obține acest acord își părăsește Nora bărbatul și copiii. Căci în drumul către sine, Nora înțelege că trebuie să sacrifice toate măștile cu care societatea o îmbrăcase. A fost însă o problemă a timpului dacă, în adevăr, obligațiile unei mame către copiii ei alcătuiesc numai o simplă mască socială sau dacă ele nu intră în chiar structura individualității feminine. Dar, fără a încerca să răspundem mai de aproape acestei întrebări, reținem că Ibsen a fost unul dintre acei care au arătat cu mai multă forță că, în compoziția individului uman, ceea ce îi este cu totul propriu se combină cu ceea ce societatea îi împrumută și-i impune. Ibsen propovăduiește sacrificiul curajos al funcțiunii sociale, pentru ca individul să se îndrumeze cu atât mai ușor către destinația sa originară. Cu humor pune Ibsen în gura băiatului Olaf cuvintele pe care le adresează tatălui său, consulul Bernick: «...un stîlp al societății nu vreau să devin... mi se pare că trebuie să fie atât de plicticos». Această voință individualistă va ajunge însă să se desfășoare, nu numai în disprețul societății, dar și pentru paguba ei cea mai primejdioasă. Ibsen n-a vrut să închidă ochii asupra acestui pericol, și, mai înainte chiar să ne înfățișeze pe Nora trecînd cu oarecare ușurință peste datoriile ei de mamă, ne-a prezentat pe Brand sacrificîndu-și cu mare cruzime soția și copiii. Lui i se adresează deci glasul ceresc care-i amintește în clipa morții pe Dumnezeuul carității, *Deus caritatis*.

Sfîrșitul poemului dramatic *Brand* ne pune în fața uneia din acele subite schimbări de direcție în cugetarea lui Ibsen, care o fac pe alocuri atât de greu de înțeles. Căci acest accent creștin și transcendent nu este numai cu totul unic în opera sa, dar și potrivnic acelei orientări profane a spiritului lui Ibsen care îi zdruncinase bunul renume în mijlocul societății pietiste a Norvegiei. Brand este, în adevăr, nu numai consecvent cu sine, dar și cu tendința fundamentală a poetului. Principiul adevărului moral, presupunînd ca atare acordul statornic cu sine, implică și voința de a nu consimți

la nici un compromis. Considerat în raportul cu semenii, adevărul moral devine *integritate*, și deviza lui Brand: «tot sau nimic» este expresia ei succintă. De mai multe ori a veștejit Ibsen ceea ce în *Peer Gynt* numește «spiritul acordului», și, chiar în *Brand*, ironia poetului știe să găsească justul cuvânt de caracterizare al unui om ca primarul Vogt care declara că «își împlinește totdeauna datoria», dar numai în «cuprinsul districtului său». Deși Brand este atât de străin de această vină, poetul, nu numai că îl sacrifică pentru a-l răscumpăra în simpatia noastră, după cum toată înțelepciunea tragică îi indica s-o facă, dar îl imolează, ca să spunem așa, pentru a doua oară, ridicându-i în față principiul carității creștine, față de care a păcătuit totuși numai prin voința sa bărbătească. Brandes observa odată că această dualitate de tendințe nu compromite unitatea adâncă a poemului. Am spune chiar că prin ea Brand realizează tipul nou al tragicului irezolvabil. În clasicism, impresia tragică lucra în chip eliberator, ea dădea o încheiere armonioasă conflictului, echilibrând adversitatea destinului cu reacția simpatică pentru noblețea omului doborât. Tragismul soartei lui Brand nu aduce această soluție, forma lui rămâne parcă deschisă, căci simpatia pentru voința neînduplecată a omului e turburată neîncetat, și în ultima clipă, de acel teribil memento, care ne spune că sublima sa virtute a fost totuși un păcat.

Dar șovăirea lui Ibsen, nu se oprește aci. Zguduindu-ne credința în virtutea marilor caractere întegre, el ne sugerează îndoială chiar și în ce privește valoarea adevărului cu orice preț. Satira ibseniană biciuise totuși în *Peer Gynt* și în figura lui Hialmar Ekdal din *Rața sălbatecă* minciuna vieții, falsul individualism, întemeiat nu pe cunoștința, dar pe închipuirea de sine. Când însă predica lui Gregor Werle, menită să aducă la adevăr pe fantastul las care este Hialmar pregătește sumbra dramă care se va sfârși cu jertfa nevinovatei fetițe Hedwig, d-rul Relling are prilejul să observe că «minciuna vitală este principiul stimulant: luați unui om mijlociu minciuna vieții și îi luați în același timp fericirea». Așa ajunge Ibsen să se opună și să ne ilustreze în opera sa dramatică nu numai o nouă învățătură morală, dar poate, mai ales, tragedia acestei învățăături.

În complicata țesătură a problemelor pe care drama lui Ibsen ni le pune, observația lui Relling deschide o cărare

spre lumină. Despre minciuna vieții ni se afirmă, în adevăr, că este necesară numai oamenilor mijlocii. Principiul adevărului moral poate deci valora și mai departe pentru caracterele excepționale și nobile. Aceste caractere trebuiesc însă mai întâi formate, și morala ibseniană ar putea pretinde la universalitate numai în măsura în care ele s-ar generaliza, până la a înlocui media omenească de acum. Ibsen era conștient de toate acestea când cerea nu reforme speciale, dar o revoluționare a întregului spirit omenesc. O nouă deosebire apare astfel între Ibsen și iluminismul veacului al XVIII-lea din care doctrina liberală și egalitaristă a Revoluției franceze s-a dezvoltat. Căci, pe când pentru filosofii veacului luminilor realizarea omului abstract echivala cu o întoarcere către omul dinaintea istoriei, către «omul natural» pe care Rousseau îl propunea ca model timpului său, nostalgia de poet și reformator a lui Ibsen aspiră către omul unei etape îndepărtate a procesului istoric. Despre această formă viitoare a civilizației omenești vorbește Maximos în marea dramă istorică *Împărat și galilean*. «Al treilea Imperiu», pe care crezuse că cezarul Iulian îl va putea realiza, va lua totuși ființă, ne învață Maximos. El va concilia păgânismul cu creștinismul, carnea cu spiritul, pe Pan cu Logos. Va veni vremea virtuții fără constrângere, a «liberei necesități», a iubirii de viață fără senzualitate și a iubirii de spirit fără ură împotriva vieții. În acest imperiu terțiar, următor păgânismului și creștinismului și realizând sinteza lor, tragicul irezolvabil al lui Brand nu va mai fi posibil, căci voința omenească, îndreptându-se fără constrângere către bine, nu va avea nevoie să fie nici măcar tare și, cu atât mai puțin, crudă. Nici jertfa nevinovată a Hedwigei nu va mai fi necesară, îndată ce iubirea nobilă pentru viață va face inutilă minciuna ei.

Numai privită în această ideală perspectivă, morala lui Ibsen își dobândește înțelesul deplin și contradicțiile aparente ale dramei se aplanează. Preconizînd înțelepciunea «celui de-al treilea Imperiu», Ibsen adera la un ideal comun multor gânditori ai veacului al XIX-lea, și prin care veacul se elibera de fapt de vechea doctrină a virtuții, practică în temeiul imperativului antipsihologic al înfrîngerii de sine. Noul ideal moral își propune să ajute la înlăturarea datoriei cu înclinația, și pentru aceasta un Schiller recomandă calea înnobilării

estetice, un Spencer o mai bună adaptare la realitate și un Guyau o expansiune cât mai neîncătușată a vieții. În rîndul acestor gînditori trebuie trecut și Ibsen, numai că această cucerire de noblețe el nu o speră decît pentru o epocă mai îndepărtată, căci, întrucît privește singura noblețe morală posibilă în prezent, el n-a văzut-o decît în forma pe care o răspîndea în jurul său un om ca Johannes Rosmer, a cărui influență nu putuse decît să zdrobească voința unei femei voluntare și senzuale ca Rebeca West. Noblețea lui Rosmer este aceea care scoate din viață, pe cînd aceea a «Imperiului al treilea» se menține în limitele ei și o înalță.

În anul în care Henrik Ibsen se naștea la Skien în Norvegia, vedea lumina zilei în Rusia, la Iasnaia-Poliana, Leon Tolstoi. Mai tînăr decît ei era Frederich Nietzsche. Tolstoi și Nietzsche ocupă două poziții între care Ibsen a mijlocit o trecere. Căci el a împărțit cu Tolstoi nevoia de puritate și cu Nietzsche aspirația către personalitate, dar nu și-a însușit misticismul unuia și imperialismul voinței celuilalt. Între neocreștinismul tolstoian și neopăgînismul nietzscheean, Ibsen a izbutit să ridice un pisc mai înalt, pentru că perspectiva lui este, în adevăr, mai cuprinzătoare. Este un omagiu care trebuie să se aducă poetului și moralistului, acum, cînd se aniversează centenarul nașterii sale.

# FR. NIETZSCHE ȘI FILOZOFIA CA FORMĂ DE VIAȚĂ

Orice încercare de a pătrunde în gândirea lui Frederic Nietzsche se izbește neconținut de enigma personalității lui umane. În lipsa unor știri precise despre felul său particular de a fi și despre evenimentele care compun neliniștita lui biografie intimă, cugetarea lui Nietzsche nu-și destăinuiește pentru noi întreaga ei semnificație. De când metoda istorică și biografică s-a extins de la studiul operelor literare la acela al filosofiei, viața gânditorilor și portretul lor moral ocupă un capitol în orice monografie închinată vreunui dintre cugetătorii antici sau moderni. Dar pe când într-un mare număr al cazurilor cercetarea se îndreaptă către izvorul omenesc al sistemelor filosofice pentru a afla ocazia uneia sau alteia dintre trăsăturile lor, în împrejurarea lui Nietzsche cercetarea caută să-și lămurească mai mult, și anume chiar justificarea cugetării sale. Cine studiază gândirea carteziană va afla bucuros, ca un adaos de precizări, de natura cauzelor ocazionale, împrejurările în care a fost compus *Discursul metodei*, fără a fi îndemnat vreodată să creadă că regulile pe care le formula Descartes cu privire la buna întrebuințare a inteligenței se justifică abia prin caracterul particular al marelui raționalist francez. Este adevărat că de când Fichte a afirmat că filosofia pentru care cineva optează atîrnă de valoarea lui morală, sistemele filosofice au fost adeseori înțelese ca o ilustrație a omului, ca un document caracterologic. Dar o

maximă ca aceea a lui Fichte mi se pare că se poate aplica mai degrabă sistemelor cu bogate ramificații etice. În tot cazul, există opere de cugetare care nu reclamă de la noi nici acțiunea de valorificare morală, nici raportarea lor la niște experiențe omenești, al căror ecou s-ar presupune că există în ele. Există opere filosofice mai mult sau mai puțin obiective, încât studiul lor poate primi lumini din cunoștința vieții oamenilor care le-au produs, nu însă și revelații fundamentale și indispensabile.

S-ar părea deci că sunt două tipuri de relații între viața și opera filosofilor. Sunt filosofi a căror viață n-a aspirat să fie altceva decât un cadru liniștit în care să se poată înscrie opera filosofării. Astfel de gânditori marchează, cu fiecare etapă a existenței lor, o retragere mai desăvârșită din lume, o îndepărtare treptată a elementului dramatic din viață, în avantajul cugetării impersonale. Căci dacă este adevărat că filosofia este o formă a vieții abătută de la scopurile ei obișnuite și afectată exclusiv finalității cunoașterii, se înțelege atunci de ce cuprinsul biologic, social și moral al existenței trebuie să se împuțineze cât mai mult în cazul filosofilor. Pentru a izbuti cât mai bine acea râvnită convertire a energiei vitale în energie de cunoaștere, mulți filosofi au simțit nevoia să dea vieții lor cât mai puține din obiectivele care mișcă îndeobște pe ceilalți oameni. Încă din primele timpuri ale gândirii moderne un René Descartes ne oferă exemplul unei astfel de simplificări a conținutului de viață prin retragere din lume și discrețiune. Pentru a realiza acest regim de viață, filosofii de tipul lui Descartes sunt uneori înclinați să sacrifice ceva din rezultatele gândirii pentru a păstra existenței lor liniștea indispensabilă operei reflecțiunii. Un astfel de gest ilustrativ execută Descartes atunci când, intimidat de recenta condamnare a lui Galileu, se hotărăște să distrugă opera sa, *Le Monde* (Lumea). Acestui gen îi răspunde, ca un ecou peste veacuri, renunțarea la care se decide Kant cu privire la unele din tezele filosofiei sale religioase, în momentul în care el primește observația guvernului prusian. O trăsătură de conformism vine să coloreze existența acestor filosofi, produsă, fără îndoială, nu atât de adeziunea pe care s-ar simți înclinați s-o acorde tradițiilor și autorității publice, cât mai ales din grija de a păstra vieții caracterul ei de cadru prielnic filosofării. Preocuparea de a menține condițiile necesare exercițiu-

lui pur al gândirii a condus pe unii dintre acești cugetători la un adevărat dezacord între amănuntele biografiei și rezultatele speculației lor. Literatura este astfel plină de observații sarcastice cu privire la contradicția manifestă dintre caracterul egoist și acțiunile de bună gospodărie burgheză ale unui Arthur Schopenhauer și perspectivele filosofiei sale, deschise către înfrângerea de sine și către mântuirea prin contemplație, milă și asceză. Cine observă însă aceste contradicții și își îngăduie ironia cu privire la ele uită însă că, după tipul său sufletesc, singurul om care își putea permite să nesocotească normele care se degajează din învățătura sa era Schopenhauer însuși. Chemat să aducă oamenilor o nouă doctrină a mântuirii și, în acest scop, să filosofeze, Schopenhauer se putea simți autorizat să mențină pentru sine acele condiții de viață care, deși în opoziție cu spiritul învățăturii sale, puteau singure s-o facă posibilă.

Acest tip de viață filosofică are unele consecințe în construirea operei. Căci, în momentul în care viața, mărginită cu economie în funcțiunile ei, degajează numai slabe îndemnuri pentru operă, aceasta din urmă se poate constitui într-un chip relativ neatârnat față de viață. Rezultatul slabei conexități dintre viață și operă permite conformarea acesteia în sistem. Căci, prin însăși încheierea și relativa lui perfecțiune limitată, un sistem filosofic ne apare ca un produs static, sustras dinamismului existenței. Cine face gândirea sa dependentă de sugestiile mobile ale vieții este obligat să-i schimbe adeseori direcția. Numai cine se pricepe să se facă independent față de viață poate să se conformeze acelei consecvențe abstracte care conduce la un sistem. Și, de fapt, construcțiile sistematice s-au înmulțit în veacul al XIX-lea, odată cu întărirea condiției profesionale a filosofilor. Ceea ce explică în mare parte apariția acelor arhitecturi teoretice ale unui Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Lotze ș.a., în care mai toate întrebările metafizicii și epistemologiei, esteticii, moralei și politicii își găsesc un răspuns, este mai întotdeauna obligația profesională de a compune un curs și, în tot cazul, regimul burghez de viață la adăpostul căruia s-a putut dezvolta efortul consecvent și îndelung, disciplina și igiena muncii necesare unor întreprinderi atât de covârșitoare.

Acestui fel de relație între viață și operă i se opune altul în care legătura dintre cei doi termeni apare cu mult mai

strînsă, și anume în două moduri deosebite. Viața este, pentru toți gînditorii care intră în categoria acestui tip din urmă, o ocaziune permanentă de a filsofa și substanța care întreține această operație. De aci nevoia acestor filosofi de a întinde și varia cîmpul experiențelor lor. În loc de a se retrage din viață, ei simt nevoia să se cufunde în noianul ei, siguri de a găsi alimentul necesar gîndirii. Din acest îndemn iau naștere lungile călătorii ale filosofilor, ale unui Plotin, de pildă, care se înrolează în armata lui Gordian, pentru a ajunge în Persia, cu scopul de a atinge izvorul însuși al misticismului; ale unui Montesquieu și Voltaire, în vremuri mai apropiate de noi. Din același îndemn, tentația atîtor filosofi, a unui Bacon, Leibniz și Locke de a se amesteca în afacerile publice și de a observa feluritele condiții omenești. Dar consecința acestei apropieri de viață se întoarce adesea asupra vieții însăși și asupra felului în care se conformează destinul acestor filosofi. Dezacordul dintre doctrină și viață nu era explicabil decît atunci cînd doctrina nu se putea dezvolta decît în neatințare față de viață. Cine găsește însă în viață hrana învățăturii sale, simte în același timp nevoia de a cerceta cel puțin cazul său, ceea ce în experiența personală i s-a dezvăluit drept lipsă sau eroare. Nevoia de a-și pune de acord gîndul cu fapta nu apare în realitate la constructorii de sisteme, la filosofii burghezi și conformiști, ci mai degrabă la filosofii boemi, respinși către marginea societății de însuși refuzul lor de a primi ceea ce li se pare greșit în tradițiile sau în modurile obștești de înțelegere a vieții și lumii. Încă din antichitate, un Socrate care urmărește cu ironia sa atîtea din credințele contemporanilor, dar primește moartea pe care aceștia i-o hărăzesc din supunere filosofică față de lege, ca expresie a rațiunii, un Diogene, care duce viața unui cîine pentru a protesta contra civilizației aducătoare de nenorociri în lume stabilesc, cu o măreție mitică, exemplul năzuinței de a face viața asemănătoare doctrinei. Se înțelege însă că în această îndoită grijă de a modela doctrina după viață și viața după doctrină, opera filosofică ia o formă mai «epigramatică», consecvența logică cedînd pasul intuiției momentane, revelației experimentale.

Nu este greu de a stabili căruia din aceste două tipuri îi aparține viața și personalitatea lui Nietzsche. Începuturile



sale păreau totuși că schițează un portret de gânditor asemănător în multe privințe cu acelea care s-au repetat de mai multe ori în Germania modernă. Ieșit dintr-o casă de pastori protestanți, întocmai ca Schelling sau Hölderlin, Fr. Nietzsche întreprinde la Bonn și Lipsca studii foarte aplicate de filologie clasică, și primele sale lucrări sunt ale unui editor și comentator încercat în toate dificultățile metodei istorice și filologice. Contribuțiile sale asupra operelor gnomice ale lui Theognis, asupra liricii lui Simonide, asupra izvoarelor lui Diogene Laerțiu sau asupra tratatului florentin privitor la rivalitatea lui Homer cu Hesiod fac încă autoritate în materie. Lor li se datorește chemarea timpurie a lui Nietzsche ca profesor de filologie clasică la Universitatea din Basel, după recomandăția maestrului său Ritschl, încă înainte de promoțiunea sa doctorală. Lucrul se întâmplă în 1869, când Nietzsche nu împlinise 25 de ani. Lecția de deschidere a tînărului profesor nu seamănă însă cu exemplele obișnuite ale genului. De data aceasta nu mai întâmpinăm o contribuție specială menită să pună în lumină erudiția și metoda care aveau să garanteze interesele catedrei. *Homer și filologia clasică* este mai degrabă un manifest în favoarea culturii clasice și a unei activități filologice puse sub auspiciile unei concepții de viață, în sprijinul căreia erau invocate numele unui filosof ca Schopenhauer și al unui artist ca Wagner. Erudiția universitară a suspectat totdeauna pe specialiștii care fac să intervină autorități. reputate a nu aparține cercului propriu-zis al specialității, mai ales atunci când acestea din urmă sunt din rîndul personalităților neclasate sau prea mult amestecate în luptele intelectuale ale timpului. În 1869, când Nietzsche își rostește lecția sa inaugurală, filosofia lui Schopenhauer nu cucerise definitiv mediile universitare și Wagner continua a lupta pentru a impune formula «muzicii viitorului». Felul în care tînărul profesor depășise, cu prima sa manifestare publică, regulile rezervei academice, provoacă numaidecît atacul unui reprezentant al cercurilor bine-gînditoare, al lui Ulrich von Willamovitz-Möllendorff, care de atunci a devenit unul din numele cele mai reputate ale clasicismului modern. Polemica înjghebată în aceste condiții se continuă cînd, trei ani mai tîrziu, apare *Originea tragediei*, atrăgînd în favoarea lui Nietzsche nu numai intervenția fostului coleg de universitate Erwin Rohde, autorul de mai

tîrziu al operei epocale *Psyche*, dar și pe aceea a lui Richard Wagner, fericit de a-și fi găsit un discipol în mijlocul împotrivirii pe care o stîrnea încă opera sa.

Cu toate aceste amărăciuni ale începutului, primii ani ai petrecerii lui Nietzsche la Basel sunt cei mai fericiți ai vieții sale. O societate de o înaltă distincție intelectuală îl primește cu multă bunăvoință pe noul profesor, pe care Ritschl în adresa sa de recomandare îl anunțase pur și simplu ca pe un «geniu». În Basel se găseau pe atunci instalați ca profesori un Iacob Burckhardt, istoricul culturii Renașterii și al vechilor greci, la ale cărui lecții de filosofia istoriei apărea regulat în primele bănci tînărul profesor Nietzsche ; un J. Bachofen, arheolog și jurist de o mare originalitate, teoreticianul formelor matriarhale ale primelor societăți omenești și cercetător al simbolurilor mormintale la romani, un Franz Overbeck, teolog și istoric al bisericii protestante, un H. Romundt, filosof kantian ș.a. Cu acești doi din urmă locuiește Nietzsche aceeași casă, pe care liniștiții cetățeni ai Baselului o numiră mai tîrziu, cînd apar corosivele polemici ale *Considerațiilor inactuale*, «baraca cu otrăvuri», cu referință desigur la criticismul cultivat în întrunirile celor trei amici. Stima pe care Nietzsche reușește s-o cîștige pentru sine este atît de mare încît Iacob Burckhardt, care era cu douăzeci și cinci de ani mai în vîrstă decît el și se bucura de pe atunci de o întinsă reputație științifică, nu se dă înapoi de a afirma că «Universitatea din Basel n-a cunoscut niciodată un profesor de talia lui Nietzsche». Răsunetul lecțiilor sale, nezguduit încă de atacurile filologilor de strictă observață, nu lasă nimic de dorit și succesul înflăcărează zelul tînărului profesor, care își asumă de bună voie atribuții numeroase și împovărătoare. Dar ceea ce menține cu deosebire starea sufletească fericită de care se bucură Nietzsche în acest răstimp este frecventarea casei lui Wagner, în apropiere de Lucerna, la Tribschen, unde orele petrecute în tovărășia maestrului și a Cosimei Liszt, despărțită de puțină vreme de primul ei bărbat, dirijorul de orchestră Hans von Bülow, strălucesc și mai tîrziu ca punctul cel mai luminos al existenței lui. Sunt ceasuri de întărire reciprocă pentru lupta care trebuia să conducă la victoria «dramei muzicale», de fervoare închinată nu numai geniului maestrului, dar, după cum ne permit s-o credem unele documente de mai tîrziu, și soției sale, fiica lui Liszt

și a Contesei d'Agoult, una din femeile remarcabile ale vremii sale.

Frumoasa armonie a zilelor de la Basel se întrerupe când războiul din 1870 izbucnind, Nietzsche însoțește trupele germane ca infirmier. Fost membru al corporațiilor studentești pe când se găsea la Bonn și pătruns, desigur, de spiritul naționalist cultivat în acele asociații, Nietzsche nu rezistă însuflețirii patriotice care cuprinde tinerimea germană. Dar cum naționalitatea elvețiană, pentru care optase întretimp, nu-i permitea să se înarmeze, Nietzsche crede a-și putea plăti obozul său către patrie cel puțin ca soldat sanitar. Nu trec încă câteva luni și Nietzsche cade greu bolnav de dezinterie și difterie, deschizând astfel primul capitol al suferințelor care de aci înainte nu mai aveau să-l părăsească niciodată.

O pagină adeseori reprodusă dintr-una din scrierile pe care d-na Elisabeth Förster-Nietzsche a consacrat-o fratelui său ne înfățișează un Nietzsche tânăr, de o mare forță și sănătate. Un portret al său din 1868 ne aduce cu adevărat în față figura unui om viguros. Pieptul vast și puternic, lespedea mare a frunții, maxilarul voluntar, mustața bogată întregesc o icoană a forței pe care n-o tulbură decât ochelarii foarte convexi sub care se adâncesc privirile unui miop. Preocupată desigur de a salva ceea ce i se părea a fi cinstea familiei, d-na Förster n-a vrut să recunoască la originea calamităților care l-au bîntuit pe Nietzsche, mai târziu, decât surmenajul intelectual și deplorabila sa lipsă de igienă. Dacă este însă să dăm crezare buletinelor redactate în clinicile de boli nervoase din Basel și Jena, unde Nietzsche apare mai târziu cu mintea tulburată, ereditatea sa era încărcată, tatăl său murind în vîrstă de 35 de ani în urma unui ramolism cerebral și un frate al mamei aflîndu-și de asemeni sfîrșitul într-o clinică de boli nervoase. Buletinul din Jena stabilește încă o infecție sifilitică în 1866, rămasă probabil netratată. Se înțelege că sora filosofului, determinată de prejudecăți foarte curente, a combătut cu multă iritare și această din urmă constatare a medicilor. Există în adevăr credința foarte răspîndită că o boală ca aceea de care va fi suferit Nietzsche este de natură să arunce o lumină defavorabilă, nu numai asupra caracterului omului, dar și asupra valorii ideilor sale. Când, de pildă, evoluția internă a lui Nietzsche l-a dus la răsunătoarea sa separație de Wagner, prietenul tinereții sale,

și la scrierile violente în care această adversitate a culminat, unii din comentatorii vieții și operei lui au văzut aci numai primele semne ale unui rău care se anunța. Citească-se în această privință considerațiile lui Chamberlain în monografia consacrată lui Wagner. Ieșirea anti-wagneriană a lui Nietzsche n-ar avea mai multă valoare decât manifestarea unui om bolnav. Pentru noi însă astfel de considerații sunt lipsite de orice temei. Căci, în definitiv, oricine dintre noi este determinat, într-o măsură oarecare, de fiziologia sa, fie aceasta sănătoasă sau bolnavă; dar ceea ce păstrează o importanță sunt numai adevărurile pe care le putem cuprinde, oricare ar fi instrumentul din care ele au răsunat. Este însă dovedit cumva că pe un teren minat de boală nu se mai poate dezvolta nici o faptă de seamă a spiritului? Exemplul lui Nietzsche ne dovedește contrariul, și împrejurarea a fost atât de limpede reflectată de Nietzsche încât el a putut recunoaște mai târziu, tocmai în suferință, originea darului său intelectual. Suferința întoarce mintea omului către cauze și oțelește instinctul lui de cunoaștere. «Marea durere — scrie Nietzsche — este ultimul liberator al spiritului; ea singură ne constrânge a coborî pînă în cele mai ascunse adîncimi ale noastre». Nu vom reveni deci asupra boalei lui Nietzsche cu interesul cu care acest dureros capitol este analizat de obicei. Nietzsche a fost un bolnav. Acesta este adevărul. Dar fără boala sa, unul din capitolele cele mai de seamă ale gândirii europene în veacul al XIX-lea ar fi rămas nescris.

Înapoiat din război după prima zdruncinare pe care o încercase sănătatea sa, Nietzsche își reia activitatea. Dar ceea ce începe el a întreprinde nu este o construcție sistematică, depărtată de viață, în sfera izolată a gândirii, la adăpostul unui regim burghez. Spre deosebire de mai toți înaintașii săi în ultimul secol, Nietzsche elaborează idei active, descinzînd în tumultul timpului. Problemele sale nu sunt acelea ale școalei, constituite în motive tipice și obștești. De la Rousseau, nimeni nu se mai așezase în fața veacului său cu atîta curaj și — aș spune — cu atîta ingenuitate. Întrebarea căreia dorește Nietzsche să-i răspundă este aceea despre valoarea culturii noastre. Dar, pe cînd un Rousseau, punîndu-și aceeași întrebare și răspunzînd ca și el într-un chip negativ, orienta noua năzuință ispășitoare a omului, înapoi, către paradisul arca-dian al naturii, Nietzsche construiește idealul unei restituții

a omului ca ființă metafizică, după modelul grecilor vechi, creatorii tragediei. Răul cel mare de care suferă omenirea modernă este raționalismul ei, în care se perpetuează vechea moștenire socratică. Prin rațiune am adormit în noi subconștientul metafizic, singurul teren în care poate înflori planta armonioasă a culturii. Nu așa făcuseră grecii, poporul model, care în tragedia lor ne înfățișau o lume de senine arătări apolinice efulgurate din sentimentul dionisiac al substratului voluntarist al vieții. Scrierea despre *Originea tragediei* (1872), care aducea astfel de idei, încheia asupra unei mari speranțe: reînvierea unei culturi tragice prin drama wagneriană care, adăpîndu-se din izvoarele gândirii mitice germanice, putea să împrășteze în contemporani sentimentul metafizic al existenței.

Atacurile sale se vor repeta de aci înainte tot mai des împotriva culturii contemporane. Ceea ce alimenta energia acestor atacuri este resentimentul pe care, îndată după războiul victorios din 1870—1871, Nietzsche îl concepe pentru suficiența și îngîmfarea care cuprinsese pe atîția din intelectualii germani. «Nu trebuie să credem — scrie el — că victoria armelor germane a fost o victorie a culturii germane». Spiritul antifrancez, pe care războiul îl dezvoltase, nu era de altfel al său, spre deosebire de Wagner și de Cosima. Războiul provocase o adevărată religie a succesului, credința plină de suficiență că ceea ce realitatea confirmă se justifică și în ordinea spiritului. Nu este însă aceasta o adevărată ofensă adusă geniilor și martirilor care au de atîtea ori de luptat împotriva neînțelegerii contemporane? Spiritul modern, alimentat pe de o parte de hegelianismul încă înfloritor, care afirma că legile de dezvoltare ale realului sunt și acelea ale gândirii, pe de altă parte de transformismul modern, care lega o valoare de tot ce izbuteste în lupta selectivă a vieții, încuraja acest mediocru cult al succesului. Aceste felurite scăderi intelectuale și morale completează pentru Nietzsche portretul «filistinului cultural», pe care îl vestește în scrierea polemică îndreptată împotriva lui David Strauss, teologul liberal, autorul operei *Viața lui Isus*. Această scriere (apărută în 1873), este prima din seria celor patru *Considerații inactuale*, denumite astfel nu din pricina inactualității subiectului, cît din aceea a atitudinii autorului, atît de deosebită de a contemporanilor săi. Dar veacul al XIX-lea a

fost un veac al istoriei. Explicația fenomenelor o cereau învățării timpului evoluției, trecutului lor. În trecut erau căutate de asemeni modele faptelor noastre de cultură, în timp ce vremea noastră se dovedea incapabilă de a-și găsi expresia originală. Așa se face că civilizația contemporană, în artă, în filosofie, în morală, seamănă cu un muzeu în care și-au dat întâlnire influențe pornite din toate punctele istoriei. O cultură adevărată presupune însă o unitate artistică de stil, imposibilă atât timp cât va ființa primatul modern al istoriei, și câtă vreme sentimentul metafizic al vieții, contactul cu absolutul și eternul nu o va dezvolta dinăuntru în afară, ca o necesitate organică. A doua *Considerație inactuală*, consacrată *Foloaselor și primejdiilor studiilor istorice* (1874), dezvoltă toate aceste critice. Celelalte două *Considerații inactuale*, publicate până în 1875, completează acest sistem cultural cu partea lui pozitivă, înfățișând modelele lui «Schopenhauer ca educator» și a lui «Richard Wagner la Bayreuth».

Considerația inactuală despre Richard Wagner este, după cum constată toți biografuli lui Nietzsche, un omagiu tardiv pe care acesta îl aduce maestrului tinereții sale și prieteniei care îl fericise altădată. În 1876, când apare această scriere, Nietzsche era de fapt despărțit sufletește de Wagner. Originile acestei separații se manifestă în corespondența lui Nietzsche încă din 1874, dar — după părerea mea — ele pot fi stabilite din 1872, când Nietzsche asistă la ceremonia punerii pietrei fundamentale a teatrului din Bayreuth. Există în această privință un document, puțin valorificat în monografiile nietzscheene, și anume șirul prelegerilor publicate postum sub titlul *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (*Despre viitorul instituțiilor noastre educative*), pronunțate de Nietzsche îndată după înapoierea sa de la Bayreuth și imediat înainte ca Wagner să părăsească locuința sa de la Tribschen. În această operă, foarte semnificativă pentru anumite orientări ale pedagogiei moderne, Nietzsche folosește ficțiunea unui dialog pe care un filosof l-ar întreține cu un discipol al său. Filosoful, pe care ne este ușor a-l recunoaște, este Schopenhauer, și ideile pe care el le enunță întocmesc un original sistem de educație individualistă, orientat împotriva învățământului democratic, așa cum el este menit să

determine în cercurile cele mai largi ale poporului așa numita «gîndire liberă», și în favoarea culturii geniului, a supunerii sub sceptrul lui spiritual, precum și în aceea a unui învățămînt filosofic și clasic. Filosoful, care se găsește pe o înălțime de pe malurile Rinului, în timp ce expune aceste idei, așteaptă pe un mare prieten al său, care întîrzie. Acesta trebuie însă să apară în cele din urmă, și din felul cum este el anunțat printr-un motiv melodic care răsună din vale, ghicim că nu e altul decît Wagner. Șirul prelegerilor de care ne ocupăm se întrerupe după a cincea dintre ele, și celelalte două, care urmau să le completeze, nu există decît în două schițe de plan. În cel din urmă dintre aceste planuri, scris în toamna lui 1872, cînd Nietzsche se întorsese de la solemnitatea punerii pietrei fundamentale la Bayreuth, se găsește dovada separației sufletești care începuse între Nietzsche și Wagner încă din acel moment. Față de crezul metafizic al filosofului, prietenul său, care venea de la un «triumf» («der eben gehabte Triumph»), se declară drept un *realist*. Planul notează aci: «deziluzie crescîndă a filosofului». Mai departe schița lui Nietzsche ne aduce o succintă însemnare despre dezaastroasele efecte ale noului spirit naționalist, provocat de succesul războiului recent. O indicație în fruntea schiței ne arată care trebuie să fie tonul general al acestei prelegeri: «deziluzionat-pesimist» («enttäuscht-pessimistisch»).

Mai multe motive au putut contribui să producă despărțirea lui Nietzsche de Wagner. Mai întîi divergența lor asupra teoriei tragediei. Seninătatea pe care o recunoștea Nietzsche în drama grecească și în care el socotea că se pronunță compensația acelei dureri de a trăi, resimțită de greci cu toată puterea sufletului lor tînăr, nu era și aceea a dramei wagneriene. Apoi, pe cînd concepția lui Nietzsche părea a se menține în cadrul umanismului clasic, Wagner evolua spre un creștinism catolic, exprimat cu grandoare monumentală în *Parsifal*, a cărui apariție determină ruptura definitivă dintre cei doi prieteni. Toate documentele ne îngăduie apoi să vedem în Wagner o fire despotică și egoistă, confiscată cu exclusivitate de interesele operei sale. Natura senzitivă a lui Nietzsche, veșnic în căutarea prieteniei consolatoare, nu putea să întîrzie multă vreme în preajma lui Wagner. Noile succese răsunătoare ale marelui poet și compozitor și chipul în care el și le favoriza, vîlva de care nu se temea în apropierea în-

treprinderilor sale, felul în care își asocia bunăvoința autorității superioare, a lui Ludovic II, regele Bavariei, care subvenționează construirea teatrului din Bayreuth, a lui Wilhelm I, care asistă cu multă pompă la premiera *Inelului Nibelungilor*, displac profund spiritului liber al lui Nietzsche, ale cărui idei cu privire la valoarea morală a succeselor le cunoaștem. În fine, afecțiunea curată și nemărturisită pentru Cosima, care devenise între timp soția lui Wagner, a contribuit și ea la separația epocală de care ne ocupăm acum. Când s-au publicat postumele lui Nietzsche, cercetătorii au fost surprinși să afle un proiect de tragedie, în care eroul principal era filosoful grec Empedocle, același care servise altădată de subiect lui Hölderlin. Empedocle, filosoful dionisiac, predîcînd moartea cu voință, se aruncă împreună cu iubita lui Corina în craterul vulcanului Etna, în timpul unei ciume care decima Sicilia. Empedocle jucase altă dată într-o tragedie, în care el își asumase rolul lui Dionysos și Corina pe acel al Ariadnei, liberatoarea lui Tezeu din Labirint. Acest obscur simbol ar fi rămas netălmăcit, dacă nu s-ar fi știut că Ariadna era numele dat în intimitate Cosimei și dacă, printre scrisorile pe care Nietzsche, la izbucnirea nebuniei lui, le trimite prietenilor și cunoscuților lui de altădată, n-ar fi fost una trimisă d-nei Cosima Wagner, cu acest scurt și revelator cuprins : «Ariadna te iubesc.»

Anul 1876 prezintă o deosebită însemnătate, nu numai pentru că ruptura dintre Wagner și Nietzsche devine acum definitivă, dar și din pricina altor evenimente. Răul care izbucnise odată cu prima criză de sănătate din vremea războiului, nu încetase să crească între timp. Mari dureri de cap și de ochi, o slăbire a vederii pînă la limita cecității, dureri de intestine și vomitații sanguinolente făceau viața lui Nietzsche greu de suportat. Suferîndul își caută alinarea într-o medicație imprudentă, în care chloralul, menit să-i asigure odihna nopților, juca un mare rol. În aceste condiții, orice lucru literar și profesional devenind dificil, Nietzsche obține un concediu de un an, pe care îl petrece în Italia. A doua sfortare de a-și relua activitatea de profesor se dovedește imposibilă, și în 1897, Nietzsche renunță la catedra sa. Universitatea din Basel, comuna și societatea academică îi oferă împreună o pensiune de 3000 franci anual care îi îngăduie să se consacre de aci înainte numai lucrărilor literare.



Dar anul 1876 înseamnă o nouă orientare în gândirea lui Nietzsche. Concediul său de boală din acest an îl poartă în Elveția, apoi în Italia la Genova, Pisa, Napoli și, în sfârșit, la Sorrento, unde îl aduce invitația unei prietene din cercul wagnerian, Malwida von Meysenburg, o femeie înzestrată cu geniul prieteniei, simpatizantă socialistă și autoarea unei scrieri instructive pentru cine studiază cosmopolitismul european în a doua jumătate a veacului trecut, *Memoriile unei idealiste*. În casa d-rei de Meysenburg cunoaște Nietzsche pe tânărul doctor în filosofie Paul Rée, care tocmai publicase o lucrare de psihologie *Psychologische Beobachtungen* (*Observații psihologice*), 1875, căreia trebuia să-i urmeze, după 2 ani, *Der Ursprung der moralischen Empfindungen* (*Originea sentimentelor morale*), 1877. Operele și figura lui Paul Rée n-ar fi înfruntat poate uitarea vremurilor, dacă nu le-ar fi fost dat să exercite o anumită influență asupra noii îndrumări a lui Nietzsche. Se întâmplă însă că oameni de un format modest pot să determine personalități nemăsurat superioare lor. Acesta a fost norocul lui Rée, care izbutește să provoace gustul lui Nietzsche pentru moralistii francezi, un La Rochefoucauld, un Stendhal etc. În același timp, Rée interesează pe Nietzsche pentru metoda pozitiviștilor englezi în morală, în virtutea căreia problemele de etică nu mai erau studiate în chip dogmatic, ci într-un spirit științific modern. Binele și răul încetau de a mai fi noțiuni absolute de origine metafizică, ci produse explicabile prin legile sufletului omenesc. Din lungile convorbiri cu Paul Rée se naște în Nietzsche îndemnul de a cerceta originile umane și relative ale tuturor noțiunilor pe care morală le face să treacă drept absolute și transcendente. Rodul acestor cercetări se cristalizează în opera *Menschliches, Allzumenschliches* (*Omenesc, atotomenesc*), din care prima parte apare în 1878, a doua parte în 1879, și cea din urmă, sub titlul *Der Wanderer und sein Schatten* (*Călătorul și umbra lui*), în 1880.

Rezultatele noilor sale cercetări preconizau un ideal al cunoștinței și al rațiunii, în lumina căruia să se mistuie barbaria vechilor instincte ale omului. Pe când prima sa filosofie era pusă sub auspiciile lui Dionysos, noua sa gândire invocă geniul tutelar al lui Socrate, pe care altădată îl făcuse răspunzător de dezrădăcinarea intelectualistă a omului modern. Opera *Menschliches, Allzumenschliches* apare în ziua în care

se împlineau 100 ani de la moartea lui Voltaire, și Nietzsche, care prevăzuse împrăjurarea, întocmise pe prima pagină a cărții sale o dedicație marelui raționalist și sceptic francez. În aceeași zi poșta îi aducea lui Nietzsche un colet voluminos, în care se găsea bustul lui Voltaire, darul unui admirator care a rămas totdeauna necunoscut. La începutul aceluiași an, 1878, primește Nietzsche din partea lui Wagner libretul lui *Parsifal*, căruia îi răspunde cu noua sa operă, însoțită de o scrisoare rămasă fără răspuns.

Rătăcirile lui Nietzsche, care îl poartă în Elveția, în Italia, pe Coasta de Azur, sunt punctate de două evenimente memorabile. Se găsea în 1881 în localitatea elvețiană Sils-Maria, oaspetele unui han singuratic, la șase mii de picioare deasupra nivelului mării. Zilele de meditație intensă în aerul tare al culmilor erau alternate cu lectura lui Spinoza. Într-una din aceste zile, pe când se plimba de-a lungul lacului Silvaplana, Nietzsche are revelația întoarcerii eterne a tuturor lucrurilor și împlărilor în lume, dar nu ca teorie, ci ca o zguduitoare intuiție concretă.

Teoria întoarcerii eterne își are istoricul ei. Misticismul oriental, filosofia pitagoriciană și stoică au reprezentat-o deopotrivă. Nietzsche nu primește însă revelația de la acești îndepărtați înaintași. El o trăiește cu o intensitate unică, despre care mai târziu a încercat să ne dea o idee în *Ecce homo*. În stăpânirea unei mari taine, Nietzsche ne vorbește deocamdată despre viziunea sa. Gândirea lui intră însă din acest moment într-o nouă fază. O transformare se produsese și în starea lui generală. Conștiința că totul revine etern, monotonia universului l-ar fi putut arunca pe Nietzsche în deznădejdea de a nu putea spera nimic într-o lume condamnată la fatalitatea aceluiași ciclu de evenimente. Dar marea sa iubire a vieții a avut nevoie și de această încercare pentru a determina acel consimțământ absolut, necondiționat, față de faptul existenței. Poate în rezultatul acestor frământări de gânduri trebuie să recunoaștem buna sănătate care pare a-i reveni, în veselia zilelor pe care le petrece curînd după aceea la Genova și pe care le încunună o descoperire deosebit de plăcută : opera *Carmen* de Bizet.

Dar deși, odată cu revelația de pe țărmurile lacului Silvaplana, gândirea sa intrase într-o nouă fază, anii 1880—1882 sunt consacrați redactării unor opere de tranziție, cum

sunt *Morgenroth* (Zori de zi) și *Fröliche Wissenschaft* (Știința veselă), în care analistul sufletului omenesc își continuă lucrarea sa, călăuzit însă de idealurile noi ale afirmației vieții, a instinctelor crude și dominatoare care o susțin chiar în sufletele care au ajuns să înțeleagă dura necesitate a felului în care întâmplările se înlănțuiesc în lume. Gândirea lui Nietzsche, care a cunoscut numeroase reveniri, deopotrivă cu a tuturor cugetătorilor care și-au făcut filosofia dependentă de viață, n-a evoluat însă niciodată cu acea bruschete capabilă să ascundă procesul interior. Deplasările către un nou punct de vedere sunt mai totdeauna sensibile pentru cine studiază filosofia lui Nietzsche, așa cum se poate constata și în aceste două noi culegeri aforistice.

Dar pînă cînd recenta sa îndrumare să dobîndească o deplină conștiință de sine, o nouă întâmplare vine să îmbogățească experiența filosofului. Firea sensibilă a lui Nietzsche, veșnic în căutarea unor legături cordiale, făcuse din el prietenul devotat al lui Erwin Rohde, al unui Overbeck, al muzicantului Peter Gast, al fostului său student Köselitz la Universitatea din Basel. Într-acestea, femeea lipsise cu totul din viața lui Nietzsche, deși nevoia unei legături matrimoniale este întâmplător exprimată de el. În 1876, Nietzsche întâlnește de cîteva ori pe o tînră fată livoniană, d-ra Matilda von Trampedach, căreia îi adresează fără rezultat o cerere în căsătorie. Insuccesul acestei încercări nu-l descurajează și, în 1882, cînd, chemat anume la Roma de Malwida von Meysenburg pentru a cunoaște pe d-ra Lou Salomé, o tînră evreică rusă care călătorea în Italia împreună cu mama ei, Nietzsche simte născîndu-se în el un puternic sentiment capabil să se dezvolte în hotărîrea de viață laolaltă. Motivul sau poate numai pretextul întîlnirii pe care îl prilejuiește Malwida era dorința acesteia de a-i da lui Nietzsche un secretar și un discipol. De cîte ori nu se plînsese Nietzsche de cumplita singurătate la care era condamnată gândirea lui? Cărțile lui apăreau la intervale strînse fără a trezi vreun ecou în public. Nici un elev care să-i dea conștiința reconfortabilă că ideile lui au întîlnit pămîntul fertil. Nici o afecțiune în cercul restrîns al intimității lui. Unica lui soră, pentru care nutrea sentimente afectuoase, urmasă în Paraguay pe bărbatul ei, scriitorul antisemit și colonistul german Bernhard Förster, și n-avea să se înapoieze definitiv în Germania

decît în 1897, cînd bărbatul ei murise. Cînd deodată iată pe această Lou Salomé, tînără și inteligentă, bună cunosătoare a muzicii lui Wagner, capabilă să intre în toate motivele lui, așa cum dovedește excelenta monografie pe care cîțiva ani după aceea (1893) a consacrat-o filosofului. O legătură intelectuală de o înaltă ținută se țese între ei. Lou Salomé îi dedică două poeme, o *Odă adresată durerii* și o *Rugăciune către viață* scrise într-un pur stil nietzschean și pentru care Nietzsche, iubitor al improvizației muzicale încă din timpul neuitatelor zile de la Tribschen, compune o minunată partitură. Fericit peste măsură de această întîlnire, îndrăgostitul însărcinează pe Paul Rée să-i comunice d-rei Salomé proiectul de căsătorie. Răspunsul este un refuz, ținut deocamdată secret, pentru a nu umbri prea mult sufletul aceluia, cunoscut ca deosebit de sensibil. D-na Elisabeth Förster, care în acel moment se afla în Germania și care o însoțise pe Lou la Bayreuth, unde avea tocmai loc premiera lui *Parsifal*, privește cu nemulțumire pasiunea fratelui ei și înnegrește cu o pornire ciudată pe aceea care știuse să o trezească. Cancanurile, scrisorile de incriminare reciprocă nu mai încetează, și sub presiunea acestor mizerii, mai ales cînd Nietzsche socotește a avea motive să creadă că Lou preferă pe Rée, scurta idilă a filosofului naufragiază. Suferința lui nu pare a fi fost mică, dacă ținem seama de marea iritație care îl făcea cînd să redacteze scrisori ofensatoare către fiecare dintre actorii acestei drame, cînd să provoace la duel pe Rée, cînd — după cît se pare — să încerce, în mai multe rînduri, să se sinucidă cu chloral. Resentimentul lui pentru femeea iubită n-a rămas însă veșnic.

«Orice s-ar putea spune împotriva acestei fete — scrie el mamei sale — și desigur că se pot spune alte lucruri decît cele afirmate de sora mea, un fapt este sigur : niciodată n-am întîlnit o ființă mai înzestrată și mai cuminte... Oricît de puțin ne-am iubi, trebuia oare să renunțăm la o legătură de cel mai mare folos, în sensul cel mai nobil al cuvîntului, pentru fiecare din noi și pentru toată lumea?»

Mîngîierea pentru durerile recente se duce Nietzsche s-o caute în sud, în apropierea Genovei, la Rapallo, unde în ianuarie 1883 are o nouă viziune turburătoare. Din ființa lui pare a se desprinde o ființă nouă, Zarathustra, venită să vestească oamenilor moartea vechiului lor Dumnezeu și apariția

supraomului, merit să dea un nou sens vieții pe pământ. În mai puțin de o lună, prima carte a poemei *Zarathustra* este terminată, și, printr-o coincidență simbolică, chiar în ziua în care Nietzsche află că Wagner a murit. Într-o dispoziție de mare fervoare, care rămîne de aci înainte a tuturor momentelor sale, redactarea celorlalte trei părți ale *Zarathustrei* se continuă într-un decor variat, la Roma și la Sils-Maria, la Mentor și la Nisa. La Sils-Maria în 1884, Nietzsche primește vizita unui tînăr distins, esteticianul Heinrich von Stein, pe care îl aștepta o moarte prematură. Nietzsche simte din nou înviind în el speranța de a fi găsit un discipol, un suflet înrudit, deschis învățaturii lui. Condamnat însă la veșnica solitudine, această speranță de o clipă se spulberă și ea.

Încă din 1882, pe cînd se găsea așadar ocupat cu redactarea *Zarathustrei*, Nietzsche simte nevoia să dea noilor sale idei, pe lîngă forma lirică a poemei în curs, și o expunere sistematică de caracter teoretic. Opera sa de pînă acum fusese a unui poet și a unui autor de aforisme. Lucrarea de proporții întinse, care să ofere masivul construit al noii sale doctrine, lipsea. Așa se formează planul operei *Voința de putere, o încercare de transvaluare a tuturor valorilor*. Pentru a o duce la capăt, Nietzsche întreprinde întinse lecturi de psihologie și de științe naturale, în căutarea materialului pe care să se sprijine teoria eternei reveniri. Dar, deși notele se înmulțesc, ceea ce iese la iveală îndată ce citeșipatru cărțile *Zarathustrei* au apărut în întregime, sunt alte două lucrări de critică morală, în legătură desigur cu noul său cerc de idei, *Dincolo de bine și de rău* în 1866 și *Genealogia moralei* în 1887. Poziția sa împotriva creștinismului, în care recunoaște o morală de sclavi, răspunzătoare de decadența sufletului european modern, începe acum să se precizeze. Pentru a o înlocui el propune morala aristocratică a omului puternic, valorificînd prin toate atitudinile sale iubirea de viață și instinctul său de dominație. În 1887—1888 Nietzsche reia lucrul în vederea *Voinței de putere*, și din această vreme datează fragmentele care compun opera publicată postum.

În tot decursul anului 1888 fragmentele acestea se înmulțesc. Totuși Nietzsche nu poate rămîne la o singură lucrare, și în intervalul aceluiași an sunt puse pe hîrtie o serie întreagă de opere mai restrînse, ca niște țandări sărite din cioplirea unui bloc masiv. Din mai și pînă în august este

redactat în întregime *Cazul Wagner* și sunt terminate *Ditirambele lui Dionysos*. Din august în septembrie ia ființă *Crepusculul idolilor*, care n-are însă decît în ianuarie al anului următor. În septembrie ia ființă *Antichristul*, o încercare de critică a creștinismului, concepută ca prima parte a operei despre transvaluarea valorilor. Din octombrie pînă în noiembrie, Nietzsche încearcă un bilanț general al vieții sale și scrie *Ecce homo*, care n-are însă decît în 1908. În sfîrșit, în decembrie este redactată scrierea polemică *Nietzsche contra Wagner*, publicată mai întîi în operele complete. Această extraordinară densitate a producției intelectuale dovedea o stare de exaltare îngrijorătoare. Sentimentul de sine în care trăiește Nietzsche de cîtăva vreme este potențat într-un grad neobișnuit. Conștiința că prin gîndirea sa se decide destinul viitor al lumii nu-l mai părăsește niciodată. «Sunt o fatalitate», scrie el într-un rînd. Despre tăcerea care se menține în jurul operei sale el anunță în mod profetic că se va risipi îndată după primul mare război european, cînd înțelesul deplin al ideilor pe care le propagă va apărea în lumină strălucitoare. Unele știri despre penetrația filosofiei sale îi vin totuși din străinătate. Între 1886 și 1888 Taine îi răspunde în termeni măgulitori cu ocazia fiecăruia dintre cele patru volume pe care în acest interval Nietzsche i le trimite. Strindberg îi scrie de la Stockholm. Georg Brandes intră în corespondență cu el și — spre nemăsurata lui bucurie — îl anunță în 1888 că a început un curs asupra filosofiei lui la Universitatea din Copenhaga. Numai Germania pare a se arăta mai puțin primitoare pentru ideile sale. Resentimentul împotriva patriei germane, închisă cuvîntului său, crește în toată această vreme, și la finele lui decembrie 1888, Overbeck primește de la prietenul aflător în Turin o scrisoare cu un cuprins din cele mai neliniștitoare. Nietzsche îl anunță că lucrează în acel moment la un memoriu adresat curților europene în vederea unei ligi antigermane, că intenționează să forțeze Germania la un război de disperare și să facă prizonier pe tînărul Kaiser. Obsesii asemănătoare apar în scrisorile trimise în aceeași vreme lui Peter Gast și lui Strindberg. În ziua de 3 ianuarie 1889, Nietzsche, ieșind din casă, asistă cum în piața Carlo-Alberto, un birjar își maltratează calul. Un plîns amar îl înăbușă, în timp ce se azvîrlea de gîtul

animalului, pentru a-l feri de loviturile stăpînului crud. Sleit de puteri, se prăvălește în mijlocul străzii, de unde îl ridică și-l conduce acasă gazda lui, italianul Pino, care tocmai trecea pe acolo. Cînd își reveni din somnul în care se adîncise după această scenă, Nietzsche are sentimentul de a fi cînd Dionysos, cînd Crucificatul, și cu acest nume iscălește el scurtele scrisori pe care le adresează prietenilor săi la începutul lunii ianuarie, în care le anunță ascensiunea sa la condiția de rege sau zeu, pînă în ziua de 7 ianuarie, cînd Overbeck, care înțelesese catastrofa, vine și-l conduce la Basel, în clinica de boli nervoase, de unde este apoi trimis în clinica din Jena, sub supravegherea directă a mamei sale. De două ori în acest timp poetul vibrează din nou în Nietzsche. Un bilet către Peter Gast, scris în primele zile ale nebuniei, conține această invocație lirică, interesantă pentru starea de fervoare care se ascundea sub masca demenței: «Cîntă-mi un cîntec nou. Universul s-a luminat și toate cerurile se bucură». În timp ce călătorea cu Overbeck de la Turin la Basel și tocmai cînd trenul alerga prin tunelul Saint-Gothard, Nietzsche începu să cînte o melodie al cărei text, de o mare frumusețe, surprinse pe însoțitorul său. Era poezia *Veneția*, cea din urmă scrisă de Nietzsche, aceeași care se găsește în *Ecce homo*.

«An der Brücke stand  
Jüngst ich brauner Nacht  
Fernher kam Gesang  
Goldener Tropfen quoll's  
Ueber die zitternde Fläche weg  
Gondeln, Lichter, Musik  
Trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus  
Meine Seele, ein Saitenspiel,  
Meine Seele, ein Saitenspiel,  
Heimlich ein Gondellied dazu  
Zitternd von bunter Seligkeit  
— Hörte jemand ihr zu?» <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Lîngă pod demult  
în noaptea neagră  
de departe venea, un cîntec;  
stropi blonzi picurau  
pe întinderea tremurătoare

După tragica înnoptare a minții sale, Nietzsche mai trăi doisprezece ani, îngrijit de mama lui, la Naumburg, pînă la moartea ei în 1897, și de atunci împreună cu sora lui, Elisabeth, la Weimar, pînă la decesul survenit în ziua de 25 august 1900, în urma unei pneumonii urmată de un atac de apoplexie. În tot acest timp negura care i se așternuse pe minte nu se răsfiră nici o clipă. Rudele, care pîndeau reaprinderea minunatei scînteii a inteligenței lui, nu puteau constata decît statornicia aceleiași măști indifferente, în privirea căreia timpul parcă încetase să mai curgă. La Jena îi plăcea încă să se așeze în fața pianului și să improvizeze. Numele lui Wagner îl făcea să reacționeze. «Pe acesta l-am iubit mult», spunea el. «N-am scris și eu odată cărți?» întrebă odată bolnavul. Dar memoria slăbea în fiecare zi, afazia făcea progrese. Încercarea de terapeutică intelectuală, după sistemul «contradicției raționale», pe care o întreprinse cu el un discipol, Dr. Langbehn, autorul cărții anonime cu mult răsunet pe vremuri, *Rembrandt als Erzieher* (*Rembrandt ca educator*), nu dădu nici un rezultat. Moartea răpi în cele din urmă trupul omului, dar nici o licărire a spiritului de altădată. Nietzsche fu înmormîntat, fără ceremonie religioasă, în localitatea Röcken, din provincia Saxonia, unde se născuse cu 56 de ani mai înainte.

Am spus că filosofia lui Nietzsche stă într-o strînsă legătură cu evenimentele intime ale biografiei sale. Întocmai ca toți gînditorii care aparțin acestui tip, cugetarea sa nu s-a organizat într-un sistem închis. Modelîndu-se neconținut după fluiditatea evenimentelor interne, gîndirea lui Nietzsche nu este scutită de unele contradicții. Nietzsche a preconizat de altfel dreptul gînditorului de a reveni asupra ideilor sale, tocmai ca o garanție a perfecte sale sincerități: «Trebuie să fim trădători și să practicăm infidelitatea, scrie el în *Menschliches, Allzumenschliches*, trebuie să ne părăsim oricît și fără încetare idealurile noastre». Astfel de declarații sunt

---

gondole, lumini și muzici ;  
amețit plutea către zare  
sufletul meu, o vioară  
sufletul meu, o vioară  
și alături un glas de gondolă  
vibrînd de o tainică bucurie  
— Oare, era cineva s-o audă ?»



foarte numeroase în opera lui Nietzsche. Din acest punct de vedere nu există un contrast mai izbitor decât acela dintre el și alții din gânditorii moderni, a căror preocupare centrală a fost întocmai consecvența logică a gândirii, cu prețul izolării ei de viață. Poate că marea impresie pe care [...] a făcut-o în vremea noastră, se explică tocmai prin apariția lui într-o lume atât de puțin pregătită să-l primească.

Prin tipul raportului dintre viață și operă pe care ni-l înfățișează, Nietzsche aparține mai degrabă succesiunii gânditorilor antici, a căror învățătură se prelungea, prin ultimele ei consecințe, în viața lor. Pentru filosoful antic, filosofia nu era atât o ramură a specialităților științifice sau o profesiune, cît o formă eroică de viață. Un Empedocle, un Socrate, un Platon puteau trăi și muri pentru doctrina lor. Doctrina antică a fost de atâtea ori azvîrlită în balanța vieții ca greutatea cea mai mare. Secretul riscurilor supreme ale gândirii fusese pierdut cînd Nietzsche l-a aflat din nou. Cine urmărește viața lui Nietzsche nu poate să nu se convingă că sfîrșitul său tragic decurge într-o mare măsură din cutezanța experiențelor intelectuale pe care le-a încercat. În nici o clipă Nietzsche nu s-a cruțat sau economisit. «Viața este un mijloc de cunoaștere», scrie el, în *Știința veselă*. Aplicînd acest precept, el a trăit cu o intensitate unică, pentru a smulge cunoștinței tainele ei cele mai adînci. Am văzut că suferinței el îi cerea o adîncire a cercetării sale. Chiar în nebunie el spera să găsească revelații esențiale.

Dar, deși Nietzsche aparține, prin stilul eroic al vieții și gândirii sale tipului antic, o deosebire de seamă îl separă de gânditorii vechi. Mai toți, printre aceștia din urmă, căutau să prelungească doctrina în viață, dîndu-i acesteia ceva din armonia rațională a celei dintîi. Așa a apărut în antichitate idealul «înțeleptului», adică al omului care obține prin viața sa o stare de stăpînire, de echilibru, de liniște, deopotrivă cu a gândirii raționale. Filosofia pare pentru toți acești gânditori un instrument în slujba instinctului lor de conservare morală. Nietzsche n-a dorit însă niciodată să-și conserve viața prin filosofie, ci tocmai s-o piardă. «Ceea ce nu mă omoară mă face mai puternic» exclamă el în *Crepusculul idolilor*. Mișcat, nu de aspirația de a se păstra, ci de a se întrece, Nietzsche a îndrăznit experiențele cele mai primej-

dioase, pînă la limita la care îl aştepta dezastrul personalităţii sale. Conştiinţa primejdiilor care-l aşteptau nu l-a părăsit pe Nietzsche niciodată. Dar pentru acest motiv el n-a ocolit niciodată aceste primejdii.

Felul în care personalitatea lui Nietzsche ni se înfăţişează nu va fi fost fără nici un rol în vremea noastră. Apărut într-un moment în care omenirea îşi căuta o cale nouă, era necesar sufletul unui profet care să intre în slujba ei, cu sacrificiul întregii sale fiinţe, după pilda profeţilor din toate timpurile. Conştiinţa acestui sacrificiu suprem apare limpede în actul acelei identificări mistice care îl făcea pe marele adversar al creştinismului, în zilele durerosului său crepuscul, să semneze cu numele Crucificatului. Întocmai ca atîţi gînditori etici ai ultimului veac, Nietzsche va fi visat şi el, în acele zile ale amurgului, o conciliere a păgînismului cu creştinismul. Nava lui s-a zdrobit poate de această stîncă. Spiritul lui excesiv n-a nimerit calea, bănuită cu mai mult noroc de un Goethe, Schiller, Ibsen sau Guyau. Puternica afirmare a vieţii, scăpărată din aforismele lui, a rămas nedelegată. Valoarea doctrinei lui Nietzsche este, din această pricină, parţială, şi trebuie întrecută. Influenţa pe care ea a exercitat-o n-a fost fericită decît atunci cînd s-a aplicat pe întinderi mărginite. Cînd a fost totală, stăpînind întregimea unui caracter sau a unei acţiuni, rezultatele ei au trebuit totdeauna să fie regretate.

## PAUL VALÉRY ȘI NEOCLASICISMUL

Vorbind odată despre condițiile poeziei, Paul Valéry notează : «Este cu neputință de a spune bine, tot ce este necesar să fie spus». Această cugetare poate fi generalizată și, rămânând în spiritul lui Valéry, ea poate fi aplicată deopotrivă artei poetului și a prozatorului. Ceea ce este *necesar* să fie spus se compune fără îndoială din acele fragmente neutre ale cugetării, menite să stabilească legătura între momentele ei viu resimțite. *Bine* poate fi spus numai ceea ce reușește efortării de a menține sub fiecare expresie tumultul unei intuiții originale. Scrierea unui spirit astfel orientat, chinuit de nevoia de a se înțelege neconținut pe sine, dușman al punților pe care inteligența cu indiferență le aruncă între momentele actualității sale, va fi mai puțin legată, pentru că fără încetare ea va năzui să se modeleze după intermitențele sensibilității lăuntrice. Un asemenea spirit este Paul Valéry, și în constituția lui întâmpinăm greutatea de căpetenie care se opune încercării de a reface sistemul cugetării sale.

Paul Valéry s-a exprimat de mai multe ori asupra obstacolelor cu care a avut să lupte gândirea sa însetată de actualitate sufletească. Ceea ce l-a împiedicat să-și întrească gândirea într-un sistem, l-a oprit în același timp să aducă vreo contribuție la una sau alta din marile probleme tipice și tradiționale ale filosofiei. Adus odată să se mărturisească asupra

dificultăților cu totul interioare ale carierei sale filosofice, Valéry declară în prefața la *M. Teste* :

«Nu înțelesesem că problemele cele mai importante nu se impun nicidecum și că ele împrumută o mare parte din prestigiul și atracția lor anumitor convenții, pe care trebuie să le cunoaștem și să le primim pentru a intra în societatea filosofilor... Dar eu îmi făcusem o regulă din a considera drept inexistente sau demne de a fi disprețuite toate opiniile și obișnuințele de spirit pe care le naște viața în comun și relațiile noastre exterioare cu ceilalți oameni și pe care singurătatea le face să dispară.»

Pentru un astfel de filosof, neîncrezător în articulațiile propriiei sale cugetări și refuzând să ocupe un loc oarecare în istoria filosofiei, opera inteligenței culminează în niște rezultate de o extremă fugacitate, pe care nu se sfiește să le compare odată cu atitudinile dansatoarei «care ne miră, luînd și conservînd cîtva timp figuri de pură instabilitate». Aceste repezi scăpărări, însă, Valéry nu le primește, și nu le degustă ca pe fructele unei revelații. El vrea să le lege, dimpotrivă, cu sentimentul unei conștiințe responsabile, în așa fel încît ele să apară ca niște rezultate cucerite, iar nu ca destăinuirile insuflate de un geniu necunoscut. Așa ni se mărturisește Monsieur Teste, tragica nălucă a scriitorului :

«Sunt făcut, prietene, dintr-un spirit nenorocit, care nu e niciodată sigur de a fi înțeles fără să-și dea seama».

Iată-l ațintit asupra obiectului cunoștinței. Munca atenției mergînd în adîncime îi dezvăluie straturi din ce în ce mai obscure. Răsplata aplicației sale îndelungi și stăruitoare nu este soluția fericită și ușoară, ci enigma cu atît mai pecetluită. Punțile aruncate peste «spațiul unei cugetări» sunt practicabile dacă sunt repede traversate, dar devin primejdioase pentru cine se oprește și se apasă în mijlocul lor, căci ele se pot rupe și prăvăli în adîncimea insondabilă :

«Cine se grăbește, înțelege ; nu trebuie să insistăm, pentru că în curînd se arată că discursurile cele mai limpezi sunt țesute din termeni obscuri».

Departe și cu sîrguință împinsă, gîndirea ajunge așadar la perplexitate. Nu este într-adevăr curioasă calitatea acestei

atenției care își distruge obiectul contemplației sale? Teste a cunoscut soarta unei astfel de sterile genialități :

«Obiectul pe care ochii săi îl fixează este tocmai acela pe care spiritul său vrea să-l reducă la neant».

Iată ceea ce trebuie nu numai să ne amintim, dar să și uităm îndată, încercînd să izolăm și să expunem cu ordine unul din aspectele acestei cugetări.

Voința de a cunoaște, îndreptată către ținta încordării sale, iese așadar sleită din propriul său efort. Uneori însă i se lămuresc zorile livide ale unei realități dezbrăcată de orice transfigurare. Este numai o excepție. Căci întocmai ca tot ce trăiește, întocmai ca planta care își înfige rădăcinile în straturile întunecate ale pămîntului și ca animalul care se dezvoltă din adîncimile iraționale ale instinctelor, cunoștința pusă în slujba vieții se ridică din temelii ei neștiute, fără să le dezvăluiască. Ce înseamnă a cunoaște? se întreabă odată Paul Valéry.

«*Desigur, a nu fi ceea ce este.* Iată deci pe oameni delirînd și gîndind, introducînd în natură principiul unor erori ilimitate... Ideea face să intre în ceea ce este fermentul a ceea ce nu e.»

Cînd așadar cunoștința se abate de la scopul său eterogen, singurul care slujește vieții, și se dezvoltă către scopul său imanent, ea începe să semene în adevăr cu planta care și-ar întinde rădăcinile, împotriva naturii, către claritate.

«Va găsi ea viața sau moartea la capătul voințelor atente? Pe Dumnezeu sau înfricoșetoarea senzație de a nu înțîlni, în punctul cel mai profund al cugetării, decît palida răsfrîngere a propriei și mizerabilei sale materii?»

Rodul oricărei limpeziimi, urmărită cu exces, este groaza de a trăi, urîtul, *l'ennui* «care n-are altă substanță decît viața în goliciunea ei cînd se privește cu limpezime». Un aspru sentiment pesimist al existenței este prețul unei cunoștințe orientată cu imprudență către dibuirea realului, sub vălurile ei transfiguratoare :

«Realul, în stare pură, oprește cu instantaneitate inima... O singură picătură din această limfă glacială ajunge pentru a destinde într-un suflet resorturile și palpitațiile dorinței, pentru a extermina toate speranțele și a ruina toți zeii care erau în sîngele nostru.»

Există vreun remediu împotriva urâtului, împotriva groaznicei simțiri de pustietate lăuntrică pe care o descătușează realitatea dezvăluindu-*se* cunoștinței? În dialogul *L'Ame et la Danse* (*Sufletul și Dansul*), cărui *îi* sunt împrumutate citatele de mai sus, se tăgăduiește existența vreunui leac, deși ne este indicată o stare contrarie, dansul, nobila beție datorită actelor, dușmana cea mai înverșunată a marelui urât, «starea cea mai îndepărtată de trista stare în care l-am lăsat pe observatorul imobil și lucid închipuit adineaori.»

Dacă realitatea se definește drept ceea ce este, pe cînd cunoștința drept ceea ce poate fi, înseamnă că una se mișcă în afară și cealaltă înăuntrul domeniului posibilităților. Înțelegem atunci de ce spiritul, organul cunoștinței, este considerat drept liber. Ce este oare libertatea dacă nu «folosința posibilului»? Descartes este lăudat odată de Valéry ca unul care a știut să conducă pînă la termenul său extrem această facultate a spiritului. Constrîngîndu-*se* în *Discursul metodei* să se îndoiască de tot, Descartes oferă conștiinței sale numărul total al posibilităților, și în această catastrofă universală de scepticism el reușește să salveze certitudinea cu privire la ființa spiritului. Este gradul cel mai înalt de spiritualitate la care a putut ajunge omul vreodată, acela în care, acceptînd toate alternativele, se izolează și se resimte opus și superior realului.

«Descartes — scrie Valéry — se închide împreună cu întregimea atenției și uzează, în mijlocul povestirii vieții sale, de posibilul care se găsește în el. Același om care străbatea lumea și se războia ca amator, se întoarce deodată în cadrul prezenței și trupului său și relativizează întreg sistemul referințelor și certitudinilor noastre comune; el se face altul, întocmai ca acela care dormind, printr-o bruscă mișcare, ieșită din visul său, alterează, *transcendă* acest vis și îl transformă în vis calificat ca atare. El opune omului, ființa. Dar a distinge ființa în om și a o face atît de hotărît, a căuta o certitudine de grad superior printr-un fel de „procedură extraordinară“, acestea sunt primele semne ale unei filosofii.»

Ceea ce i-a reușit lui Descartes nu reușește spiritului totdeauna. Liberul joc al spiritului în domeniul posibilului încetează uneori subit, și, în această dezolantă stare de imobilitate, el recunoaște influența realului, ajuns la o predominanță care covîrșește spiritul. *Ceea ce este se ridică și copleșește*

tot ceea ce poate fi. Atunci încetează omul a se concepe ca spirit; începînd a se resimți ca materie. Este obsesia persoanei de a se intui ca un trup, drept ceva veșnic identic cu sine și în neputință de a deveni vreodată altul. Iată însă că trupul însuși, pentru a se mîntui din această obsesie, aspiră la condiția spiritului; dansînd, el își corectează permanența prin activitate. Așa ne lămurește Socrate, privind jocul minunat al dansatoarei Athikté :

«Iată cum corpul, care este ceea ce este, nu se mai poate conține în întindere ! Unde să se așeze ? Ce să devină ? Acest *unul* vrea să se joace de-a *totul*. El vrea să imite universalitatea sufletului. Vrea să-și remedieze identitatea prin numărul actelor sale. Fiind lucru, izbucnește în evenimente ! Se pornește năvalnic ! Și după cum cugetarea excitată atinge toate substanțele, vibrează între timpuri și clipe, depășește orice diferențe ; după cum în spiritul nostru se formează simetric ipotezele și după cum posibilitățile se orînduiesc și se enumără, la fel corpul acesta se exercită în toate părțile sale și se combină cu sine însuși, își dă mereu o altă formă și iese neîncetat din sine...»

Dansul în concepția lui Valéry a fost uneori comparat cu frenezia dionisiacă despre care vorbea Nietzsche. Observația e justă, dar ea trebuie adîncită. Căci dacă freneziei dionisiace i se atribuia puterea de a ne face să participăm la viața marelui *Tot*, a substanței universale anterioară creațiunii de forme individuale, aceasta are așadar la Nietzsche o coloratură metafizică, pe cînd dansul valéryan ne conduce numai în regiunea logică a posibilului.

Dansul este numai una din stările contrarii urîtului și în care spiritul, persecutat de sentimentul pesimist al existenței, se poate refugia. El nu este singurul. O altă formă a artei, realizînd împreună cu dansul un dualism asemănător aceluia stabilit de Nietzsche, întruchipează o nouă ipostază în care groaza de viață se anulează, pentru că ea se găsește în adevăr la antipodul vieții. A crea artistic, din acest punct de vedere, înseamnă a nimici viața în principiul ei. Dezamăgit de cugetare și înspăimîntat de viață, în această nouă formă a artei va găsi gînditorul nostru limanul unui alt refugiu sigur. Prin ce trăsături dobîndește arta această calitate ? Care sunt principalele aspecte ale esteticii antinaturaliste pe care în aceste împrejurări o schițează Valéry ?

Valéry n-a lămurit niciodată motivele mai adânci ale acestui nou ideal de artă, sub categoria căruia cade mai ales întreaga sa artă poetică, dar rămâne o sarcină a comentatorului să descopere, sub propozițiile acestei estetici mîndre, amarnicul sentiment al existenței pe care dialogul despre dans ni l-a mărturisit. Întrucît apoi în această estetică vom recunoaște trăsăturile fundamentale ale oricărui clasicism, vom dobîndi astfel și principiul unei alte evaluări morale a acestui curent, prea adeseori considerat ca expresia unei împăcări fericite cu lumea, cînd, în realitate, mulțimea inhibițiilor, a restricțiilor și prescripțiilor care au caracterizat totdeauna clasicismul dovedesc mai degrabă că artistul clasic nu este ființa devenită generoasă prin euforie, capabilă să se abandoneze, să depășească și să înece limitele și imperativele, în fluxul năvalnic al fericirii de a trăi. Dimpotrivă, spicuirile pe care urmează să le facem în opera de gînditor a lui Valéry ne pun pe drumul care conduce la o nouă și mai adevărată psihologie a clasicului.

Într-o bucată de poezie, manifestînd noul tip de perfecțiune pe care îl visează, Valéry recunoaște însușirile unei adevărate plămuiți anorganice, «calitățile unei materii rezistente, străine de sufletul și surde în fața dorințelor noastre». Drept care în altă parte ni se recomandă: «Nu uita niciodată că opera este un lucru sfîrșit, definitiv și material!» Poemele lui Mallarmé, care trezeau fervoarea scriitorului în vremea tinereții sale, îi păreau ca niște adevărate «sisteme cristaline». Într-atît «legăturile cuvintelor cu cuvintele, a versurilor cu versurile, a mișcărilor cu ritmurile erau asigurate, într-atît fiecare din aceste poeme dădea ideea unui obiect oarecum absolut, datorit unui echilibru de forțe intrinsece, sustras printr-un miracol de combinații reciproce acelor veleități de retușare și schimbare pe care spiritul, în timpul lecturilor sale, le concepe fără să vrea în fața majorității textelor».

În ce chip însă poate fi înălțată poezia la această condiție absolută? Cum poate fi înlăturat sentimentul arbitrarului în literatură? «Prin arbitrarul însuși, prin arbitrarul organizat și decretat», răspunde Valéry. Prelucrînd materia poetică după niște norme cu totul convenționale, cum sunt acelea pe care și le impune o strictă prozodie, sustragem opera sentimentului că ea ar fi putut fi și altfel. Pentru a



zădărnici orice scepticism în fața producției poetice nu există alt mijloc decât a ne supune de bunăvoie unor reguli arbitrar, cum sunt regulile unui joc, căci, se știe, «nu există scepticism posibil în fața regulilor unui joc».

Pentru aceste motive, Valéry se declară în favoarea formei stricte a versului clasic și împotriva tendinței de a cuceri libertatea prin sacrificiul acestor forme. O astfel de libertate n-ar fi de altfel decât aparentă, simpla facultate de a asculta de toate impulsurile întâmplătoare și care de fapt ne-ar lega mai strâns, făcându-ne cu totul asemănători bucății de plută aruncată în mijlocul mării, «pe care nimic nu o ține, totul o solicită și în jurul căreia se contestă și se anulează toate puterile universului». Este adevărat că «libertatea» ne-a fost înfățișată drept o folosință nelimitată a posibilului. Dar această folosință nu ne abandonează haosului lăuntric, ci, făcându-ne să absorbim un număr cât mai mare de relații, unește elementele disparate ale spiritului prin tot atâtea legături și-i dă unitate, totalitate și consistență. Astfel, în același fragment citat despre Descartes, ni se spune : «Un spirit în întregime *legat* va fi un spirit infinit *liber*». La care se poate desigur adăuga : «Cea mai mare libertate naște din cea mai mare rigoare».

Astfel se ajunge mai departe la ideea unei creații conștiente, în care spiritul își impune o lege și se ferește să se lase în voia sugestiilor întâmplătoare ale «inspirației». Intuițiile care se oferă unei genialități obscure sunt departe de altfel a nutri cu substanța lor întreaga operă. Opera se împlinește abia atunci când în întâmpinarea intuițiilor apar nevoile noastre, îndemnându-ne să dăm celor dinți o întrebuințare conștientă. Așa apare opera ca o «colaborare a întregului om», nu numai a inconștientului său. Intuițiile geniului sunt instabile ; ele sunt sortite dezordinei, vagului și uitării. Pentru a le da oarecare soliditate și durată, spiritul trebuie să se opună — ca să spunem așa — sie însuși, creîndu-și acele rezistențe pentru care cerințele riguroase ale prozodiei alcătuiesc unele exemple. Simțind împotrivirea, fantasmelor vapoare ale spiritului dobîndesc o existență palpabilă, solidificată pe limita în care au avut să lupte cu rezistențele ce li s-au opus. Chiar acela care vrea să-și scrie

visul trebuie să cîştige această stare de limpede conştiinţă, rod al unui spirit care se dedublează pentru a se opune sieşi :

«Dacă vrei să imiţi destul de exact bizareriile, infidelităţile faţă de tine însuţi ; dacă vrei să urmăreşti în adîncimea ta acea gînditoare cădere a sufletului ca o frunză moartă prin imensitatea vagă a memoriei, nu te măguli că vei putea izbuti fără o atenţie împinsă la extrem, a cărei capodoperă va fi de a surprinde ceea ce nu există decît în paguba sa. Cine spune exactitate şi stil, invocă opusul visului».

În tinereţea sa, Valéry ne povesteşte că s-a legat că «dacă va scrie vreodată, îi va plăcea infinit mai mult să scrie cu toată conştiinţa şi cu o întreagă luciditate ceva slab, decît să dea naştere în transă şi fără stăpînire de sine, unei capodopere dintre cele mai frumoase». Exemplul lui Mallarmé îi stătea în faţă. Iar în acesta recunoştea el natura unui «savant», într-atît i se păreau apropiate «construcţia unei ştiinţe exacte şi planul vizibil la Mallarmé de a reconstitui întreg sistemul poeziei cu ajutorul unor noţiuni pure şi distincte, bine izolate prin subţirimea şi justetea judecăţii sale». Tocmai la această rigoare logică trebuie căutată însă explicaţia obscurităţii de care Mallarmé a fost uneori învinuit. Căci, întocmai ca în operaţiile strict conduse ale ştiinţei, şi aici «logica, analogia şi preocuparea de consecvenţă conduc la unele reprezentări, deosebite de acelea pe care observaţia imediată ni le-a făcut familiare». Este aci şi semnul unui «caracter voluntar», al unei «tendinţe absolutiste demonstrată prin extrema perfecţiune a felului de a lucra». O tendinţă absolutistă care operează însă mai întîi împotriva propriei exuberanţe, în avantajul intimei economii a operei şi care ne lasă să întrevădem în artistul respectiv o trăsătură de «ascetism», conformă cu tot sentimentul de viaţă pesimist din care opera s-a înălţat, ca o cetăţuie înaltă a refugiului.

Dar admiraţia tînărului Valéry bătea şi drumuri mai îndepărtate. Ea se oprea în faţa lui Leonardo da Vinci, în care recunoştea pe un «maestru al mijloacelor sale, pe un stăpîn al desenului, imaginilor şi calculului, (care) găsisese atitudine centrală, de la care pornind, întreprinderile cunoştinţei şi operaţiile artei sunt posibile deopotrivă». Vis îndelung mîngiat ! Mulţi ani de zile, Valéry a urmărit ideea de a scrie un tratat despre *Arta de a cugeta*, o metodică generală a gîndirii în care mişcările şi rezultatele acesteia să fie

mai dinainte prevăzute și cu totul sustrase vagului și incertitudinii, împotriva cărora resimte o repulsie congenitală. În 1896, când un editor englez îl îndeamnă să redacteze concluziile filosofice ale anchetei întreprinse încă de pe atunci asupra procedeeleor de expansiune ale Germaniei, Valéry concepe această lucrare ca pe un capitol special al tratatului pe care îl plănuia. *Une conquête méthodique* (O cucerire metodică) expune astfel ceea ce i se părea a fi sistemul german: aceea de a nu reține din descoperirile oamenilor superiori decât ceea ce este imitabil și, prin urmare, multiplicabil. Dominînd acest sistem, ne este evocată cu măiestrie figura mareșalului Moltke, al cărui «plan profund era de a nu muri indispensabil». Posibilitatea de a înlocui oamenii unii prin alții, grație unor procedee generale și transmisibile, alcătuiește însă simptomul acelei crize iminente a spiritului, despre care Valéry trebuia să se ocupe mai târziu, și care permite temerea că omenirea europeană, descoperitoarea unei științe impersonale și a unei tehnici capabile să fie aplicată de oricine, nu va mai fi singura să se bucure de avantajele lor, trecînd prerogativa de a stăpîni prin ele masei omenești celei mai numeroase. Raționalismul lui Valéry știe să treacă cu ochii închiși pe lîngă această primejdie, rîvnind acea *Artă de a cugeta*, al cărei alt capitol particular ar fi o artă poetică, în stare să corecteze și în domeniul aferent «aparența de spontaneitate, obscuritatea originii și lipsa de procedee generale». Este punctul extrem al năzuinței de a introduce lumina conștiinței în tainele creației poetice. Către Apollo, zeul luminii, după ce ar fi putut să i se adreseze lui Dionysos, se îndreaptă deci salutul:

«Ce poate fi mai seducător decât un zeu care respinge misterul, care nu-și întemeiază puterea pe tulburarea simțurilor noastre...? Există vreun semn mai bun al unei puteri adevărate și legitime, decât acela de a nu se exercita sub un vâl?»

Întreaga această parte a gândirii lui Valéry stă sub auspiciile geniului apolinic, al luminii și ordinii, al construcției metodice și raționale. De la rodnicia acestui geniu este de așteptat nu numai realizarea artistică, dar și mîntuirea pen-

tru problema vieții, ilustrând și în acest punct legătura dintre artă și problematica pesimistă a vieții. Socrate propusese altădată, pentru limpezirea tuturor conflictelor interne, formula cunoștinței de sine. Dar este posibil în adevăr a ne cunoaște? Nu ne-a arătat Valéry că gândul urmărit cu persistență nu duce decît la perplexitate? Cînd opera cunoștinței reușește, suflarea înghețată a realității dezvăluite nu atacă însuși principiul vital al persoanei? Pentru ca viața să se mențină, este necesar ca cunoașterea să-și păstreze oficiul său obișnuit, acela care, împodobind realitatea cu mii de văluri seducătoare, înseamnă că introduce între realitate și reprezentarea ei un factor de diferență perpetuă. Cunoștința sau nu este posibilă, sau e primejdioasă, sau e disimulată. Dacă deci atîtea piedici se opun autocunoașterii, arta ne oferă în schimb modelul și îndemnul construcției de sine. Dacă este dificil sau primejdios să ne comportăm ca niște filosofi în fața vieții, putem să ne construim interior ca niște artiști. Fugacitatea și dezordinea stărilor lăuntrice pot fi înlocuite, printr-o faptă analogă artei, cu o stare de lăuntrică soliditate. Fantoma individualității haotice prinde consistență și devine personalitate durabilă și unitară. Este experiența lui Eupalinos arhitectul, care, în dialogul lui Valéry, i se spovedește lui Fedru: «Construind mereu mi se pare că m-am construit pe mine». La care Socrate răspunde, cu o întrebare care conchide de fapt la o certitudine: «A te construi, a te cunoaște pe tine însuți, sunt două acte sau nu?»

Se vorbește mult în Franța astăzi de existența unui curent neoclasicist. Tocmai în anul centenarului romantic, Academia Franceză, chemînd în sînul său pe Paul Valéry, dă satisfacție unei orientări care nu preocupă numai cercurile răspunzătoare și stabilite, dar imprimă o linie de conduită celui mai îndrăzneț și întreprinzător tineret. Multe spirite franceze aderă astăzi la principiile doctrinei clasice și ele recunosc în Valéry pe un maestru și pe un îndrumător. De o sută de ani încoace, întreaga dezvoltare a literaturii a mers către o apropiere cît mai mare de viață. În numele vieții au ridicat și romantismul și naturalismul drapelul lor

revoluționar. Iată însă că Valéry restituie vechiul său prestigiu noțiunii clasice a formei și nu se dă înapoi să afirme situația sa antitetică față de viață. Adâncă sa analiză, refăcută din mărturii variate ale operei sale, ne lasă să strecurăm o privire în regiunea motivelor psihologice și morale care susțin acest cult restabilit, dedicat formei pure și luminoase, creației conștiente și stăpîne pe sine.

1927

# VASILE PÂRVAN ȘI CONCEPȚIA TRAGICĂ A EXISTENȚEI

Aproape toate textele filosofice ale lui Vasile Pârvan reproduc cuvântări pronunțate în felurite împrejurări academice și festive. Vorbind auditorilor pe care de curînd îi adunase sărbătoarea deschiderii Universității din Cluj, începînd unul din cursurile sale atît de ascultate la București, comemorînd pe comilitonii căzuți în războiul de întregire sau luînd cuvîntul în Academia Română, Vasile Pârvan vorbește în toate aceste ocazii ca gînditor<sup>1</sup>. Amintind excepția studiului despre *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*, aceea a considerațiilor de încheiere ale monografiei despre Marc Aureliu (1909) și a considerațiilor de cadru din *Gînduri despre lume și viață la greco-romanii din Pontul stîng*, se poate spune în adevăr că la Vasile Pârvan opera filosofului este fixată între limitele activității profesorului. Această împrejurare trebuie să rețină pe acela care vrea să-și dea mai bine seama de caracterul filosofiei lui Pârvan. Căci faptul de a se fi adresat unui auditor, de cele mai multe ori compus din lumea tînără a ucenicilor săi, lămurește și leagă între ele trăsăturile acestei opere. Nu vom afla așadar într-însa expunerea unei doctrine în forma în care ea însăși s-a dezvoltat în mintea cercetătorului. Pârvan nu ne înfățișează procesul cugetării sale, așa cum ea a uni-

---

<sup>1</sup> *Idei și forme istorice*, 1920 ; *Memoriale*, 1923.

ficat un material și a câștigat o atitudine față de problemele asupra cărora se pronunță. El se mulțumește să ne expună premisele inițiale, mai degrabă chiar decât rezultatele ultime ale cugetării sale. Textele despre care ne ocupăm vor fi deci serii de intuiții sintetice, unificate de o intuiție sintetică globală, rezumabilă în acea concepție tragică a lumii și vieții pe care vom încerca s-o schișăm aci. Adresându-se elevilor săi, profesorul de istorie antică și arheologie trebuia să se mărginească la formularea spiritului general menit să pătrundă întregul specialității pe care o profesa. Acest spirit urma să se alimenteze apoi din chiar materia specialității, și astfel, filosofia lui Pârvan însumează acele perspective ideale și îndrumări practice pe care o minte formată în disciplinele antichității, dar afirmând afinități congenitale numai cu anumite laturi ale ei, le putea oferi sufletelor încredințate conducerii sale. Ce poate spune un istoric al lumii vechi ucenicilor săi și făcînd-o în forma capabilă să le trezească vocația și să încălzească natura lor morală, alcătuiește învățătura tragică, pasionată și austeră, pe care Pârvan a cristalizat-o în opera sa filosofică.

Este sigur că succesul profesurii lui Pârvan se datorește în mare parte curajului ei. Pedagogia este însă de cele mai multe ori o artă prudentă. Într-o pagină dintre cele mai frumoase, Nietzsche s-a întrebat odată care să fie înțelesul acelei tulburătoare vorbe pe care Socrate, în clipa premergătoare morții, o adresa discipolului său Kriton : «Nu uita să jertfești un cocoș lui Esculap». Socrate optimistul, dascălul incomparabil, inventatorul metodei pedagogice, mărturisește, după Nietzsche, în această ultimă clipă a vieții sale, că întreaga sa învățătură s-a mărginit cu o rezervă mintală, pe care o destăinuiește acum și după care viața ar fi în adevăr boală și suferință. Lui Esculap vrea Socrate să-i adreseze omagiul său postum, zeului sănătății căruia s-a oprit să-i sacrifice în timpul vieții, împiedicat desigur de teama de a nu mărturisi gîndul tănuț care ar fi putut slăbi energiile tinerești date lui în grijă pentru a le crește și înnobila. Pârvan a fost însă unul dintre profesorii care au avut eroismul să calce prescripția de prudență și optimism, stabilită încă de la începuturile înțelepciunii pedagogice. În drumurile viitorului el a înțeles să sprijine sufletele elevilor săi, nu ascun-

zîndu-le gîndul tragic al existenței, dar ajutîndu-le să-l utilizeze ca pe un bărbătesc îndemn către sacrificiul legat de orice viață închinată spiritualității.

Concepția tragică pe care Vasile Pârvan o profesa este rodul acelui sentiment al singurătății morale despre care scrierile și cuvîntările sale nu ostenesc să ne întreție. Așa ni se arată, de pildă, că în epoca în care individul nobil se formează, el cultivă prietenia ca pe o adevărată taină mîntuitoare. În sufletul prietenului încearcă omul să-și recunoască icoana sa idealizată. Nevoia de a ne oglindi în sufletul semenilor o recunoaște de altfel Pârvan ca pe o caracteristică omenească foarte generală. Derivată din însăși dorința noastră de nemurire căci «a fi observat este o nemurire în miniatură», înțelegem cît de puternică trebuie să fie această înclinație în acel suflet tineresc în care cunoștința progresivă de sine are ceva din farmecul delectabil al cuceririi prin cunoștință a întregii lumi. Progresul experienței îl duce însă în mod invariabil pe omul tînar la concluzia că prin ceea ce este absolut original în sufletul nostru este cu neputință de a obține acordul cu sufletul prietenului. Într-o pătrunzătoare pagină de analiză psihologică ne-a descris Pârvan procesul acestei treptate izolări morale. Schimbul de imagini din care e alcătuită prietenia se dovedește curînd a fi însuflețit mai degrabă de gîndul egocentric al posesiunii de sine decît de pornirea altruistă a asimilării cu altul. Asprimea relațiilor practice nu întîrzie apoi să ne invite la acea retragere în propria intimitate, în care bunul sacru al individualității cată să fie sustras atingerii profanatoare a celor ce nu pot nicicînd înțelege valoarea lor unică.

«Nu devin oare relațiile dintre prieteni din ce în ce mai superficiale — se întreabă Pârvan — chiar între sufletele alese și subtile, pe măsură ce prietenii devin mai maturi în vîrstă și experiență? Ceea ce e în noi cu totul imaterial, neexpresibil în forme bine definite, obiective, ceea ce e propriu-zis veșnic individual, neasimilabil altor suflete, are nevoie mereu de o primire așa de iubitoare, delicată, fin impresionabilă, încît asprimea relațiilor efective din viață alungă, chiar între prietenii cei mai înrudiți efectiv, acel parfum specific al ființei unice, deplin deosebite de cele dimprejur, în adîncul tainic al sentimentelor pe care, neînțelese de nimeni,



le luăm cu noi, imaculate de atingerea cu aproapele, înapoi în lumea din care sufletul nostru neapropiabil de cele pămîntesti le-a adus cu dînsul.»

Singurătatea este aşadar în primul rînd rezultatul asprimii practice a vieţii. Dar ea este şi o consecinţă a dualismului fiinţei noastre. Fiind suflet şi corp în acelaşi timp, individul nu poate să manifeste infinita variaţie şi libertate a celui dintîi decît prin mijloacele mărginite şi mecanice ale celui din urmă. Marii diferenţieri a vieţii interioare, învelișul nostru corporal nu-i poate oferi, pentru a se exprima, decît nişte mijloace cu totul generale. Ceea ce este absolut original şi subtil diferenţiat în fiinţa noastră este destinat acelei tăceri care măsoară singurătatea noastră fatală. Singurătatea rezultă prin urmare şi din neputinţa de a ne comunica. Aşa se plînge sculptorul Algenor în memorialul *Laus Daedali* :

«Nu sunt atîtea gesturi şi atîtea măşti, cîte gânduri şi cîte patimi se zbat în noi. Va trebui deci să dăm acelaşi gest şi aceeaşi mască unor mişcări şi atitudini diferite ale sufletului».

Nici limbajul de cuvinte pe care îl întrebuintează poezii lirici şi tragici nu este mai apt pentru a exprima viaţa interioară. Limbajul este în adevăr elaborat în viaţa socială ; el siluieşte gândul să intre în nişte tipare comune întregii colectivităţi şi, prin urmare, este impropriu revelaţiei strict personale a fiecăruia dintre membrii ei.

«Nu şilim noi oare gândul nostru — se întreabă Algenor — să semene cu al oamenilor celorlalţi, ca să-l înţeleagă şi ei ? Şi dacă se aseamănă cu al lor, întrucît mai e al nostru şi la ce bun să ne mai chinuim să-l spunem ? Iar de nu e ca gândul oamenilor celor mulţi, cine să-l înţeleagă şi de ce ne-am mai chinuit să-l spunem ?»

O asemenea dureroasă aspiraţie către inefabil străbate din multe pagini ale lui Pârvan.

Din conştiinţa singurătăţii omului în lume s-a născut tragedia grecească. Odată cu primele pîlpîiri ale determinismului universal în forma imanentistă şi dialectică proprie unei anumite gândiri greceşti, omul înţelese că viaţa sa este prinsă în mişcarea generală a Cosmosului şi subjugată ei.

«Divinitatea unică, neapropiabilă simţurilor noastre greoaie, existentă în sine şi prin sine, ne emanează şi pe noi ca

suflet, cum emanează, ca forme în sine, toate imaginile pieritoare care sunt obiectele lumii acesteia. Dar și cei ce căutau Fericirea și cei ce căutau Înțelepciunea au văzut limpede că nu partea, care e omul, ci totul, care e Cosmosul, ori Divinitatea imanentă lui, hotărăște. Legile după care trăiește acest Tot mă duc și pe mine, partea, îmi impun fatal voia lor... Eroii își luaseră asupra lor simbolul pătimirii omului sub asprele legi ale Firei... Astfel se născuse gândul tragic.»

În zadar va încerca omul să-și asocieze destinul său cu al semenilor. Când în zidul închisorii noastre, spune Pârvan, am reușit să facem o spărtură, din turnurile învecinate ne întâmpină, nu semne de iubire, ci priviri de ură. Așa ne apare tragedia, drept «cântecul de jale al lui Eros torturat de Eris, al iubirii chinuite de Discordie». O singură scăpare există din această ursită, comună muritorilor. Conștiința trebuie să-și schimbe poziția sa față de lume, să înceteze de a i se opune, pentru a încerca să se fuzioneze cu dînsa într-un elan panteist. Dar aceasta va fi posibil tot în singurătate. Hulită atîta vreme cît ne opune lumii, singurătatea trebuie să fie binecuvîntată întrucît ea ne oferă darul acelui răgaz solemn și emoționat în care toate manifestările firii se îmbogățesc cu valori familiare. Singurătății i se adresează deci imnul :

«În liniștea ta natura ni se deschide toată : auzim iarba cum crește, înțelegem simțirea florilor, auzim glasul mugurilor veseli, chiuind de regăsirea luminii, și înțelepciunea fiarelor grave care se gospodăresc în pădure, și cântecul neîntrerupt și vesel a tot ce trăiește în lume, și tremurarea holdelor la apropierea grindinei sure, și fremătarea codrilor la venirea furtunei de vară, și schimbarea la față a apelor cu fiecă ceas al zilei, și schimbarea la sunet a vîntului cu fiecă semn al cerului, toate ni le dăruiești spre pacea binecuvîntată a inimei noastre».

Nu numai că în singurătate natura se însufletește prin pătrunderea ei simpatetică cu valorile sensibilității noastre, dar glasul amintirii ne grăiește acum mai fidel, chipuri și forme îngropate demult în adîncurile memoriei sunt rechemate la viață și împodobite din nou cu farmecul virginal al primei percepțiuni. La Callirhoë privise Algenor jocul grațios al unor tinere trupuri. Amintirea se dovedește acum necredincioasă, greoaie și înnegurată. Dar singurătatea împlinește

și minunea rechemării la viață fragedă a lucrurilor uitate demult :

«Se trezesc din adâncul uitării gânduri și forme fecioare ; ca fumul pe piersica moale, ca brumarea pe strugurii negri, așa acoperă noul imaginile chemate la viață».

Pentru toate subtilele melancolii ale sufletului, un singur remediu există, nimicirea formei noastre mărginite, imperfect instrument de manifestare a tumultului lăuntric, cauză esențială a singurătății noastre. În contopirea cu infinitul cel fără formă, sufletul aspiră ca spre condiția supremei lui libertăți. Astfel :

«omul nenorocit singur, și geniul singur, și umanitatea singură, și pământul singur, și tot ce-i finit, singur, se dorește desfăcut, nimicit, unit cu infinitul, ca să înceteze chinul de a se simți pe sine cu început și sfârșit».

Dar panteismul se prezintă la Pârvan nu numai cu elan sentimental, ca înclinație extatică de asimilare cu natura, dar și ca idee filosofică sistematică. Adus să se pronunțe asupra scopului culturii omenești, Pârvan îl fixează în «creșterea ritmului personal prin unificarea lui cu un ritm cosmic». La acest rezultat, omul nu poate ajunge decât printr-o neîntre-ruptă spiritualizare a ființei sale. Reluând o distincție care datează de fapt de la Aristotel, spiritul ne e înfățișat ca mișcare și e opus materiei, care ar fi inerție. Printr-o treptată dinamizare spirituală, noi anulăm puterile morții închise în materialitatea noastră și ajungem să ne împărtășim de la viața veșnică a universului. Adevăratul scop al vieții este o neconținută «luptă împotriva morții». Morala sa se va organiza deci în jurul activității cu orice preț, a sfortării perpetuu creatoare. În formă negativă, această etică a muncii va recunoaște că :

«Fiece neglijență, fiecă slăbiciune, fiecă adăstare, fiecă îndoială înseamnă lașitate, fiecă neluptă e ne creare, e dezertare de la demnitatea umană. Oamenii care nu sprijină viața în ei înșiși și în apropiere sunt apostatați, și ei otrăvesc societatea, trădează viața și sprijină moartea.»

Istoria desfășoară efectiv o asemenea sîrguință și rezultatul ei e cultura omenească :

«Evoluția spiritului omenească e istoria ritmului vieții creatoare. Cultura omenească e ritm solidificat în fapte».

Ar trebui să cităm îndelung pentru a justifica această latură a gândirii lui Pârvan. Din nefericire însă, ideea de ritm,

care stă aci în centrul explicațiilor sale mi se pare mai degrabă contradictorie și toate paginile care o dezvoltă prezintă dificultăți de interpretare. Așa, de pildă, ritmul ne este înfățișat uneori ca o formă a intuiției în sens kantian, întocmai ca spațiul și timpul :

«Poziția unui obiect în lume nu se poate înțelege fără Spațiu, desfășurarea unei deveniri, de la neexistență înapoi la neexistență nu se poate înțelege fără Timp, iar mișcarea universală nu se poate înțelege fără Ritm. Ca atare și ritmul e un aspect antropomorf, iar nu o entitate cosmică».

Cu toate acestea, o pagină mai departe ritmul ne este prezentat ca o realitate extrasubiectivă, căci numai astfel are înțeles pasajul :

«După cum toate încercările noastre de a contrazice legea gravitației universale sunt, mai curînd sau mai târziu, nimicite, tot așa orice evadare conștientă a ritmului omenesc din cadrele ritmului cosmic este fără întârziere pedepsită.»

Ba chiar această din urmă semnificație (primită deocamdată și de noi) este singura care lămurește teoria lui Pârvan asupra posibilităților de cunoaștere ale spiritului nostru, teorie care amintește întrucîtva ideea, foarte răspîndită în Renaștere, asupra relațiilor dintre univers și om, dintre macrocosm și microcosm :

«Sufletul nostru poate întrevedea *adevărul absolut*, întrucît noi suntem tot parte din Cosmos, construită după aceleași legi și vibrînd ritmic după aceleași legi.»

Este drept a spune că textele filosofice ale lui Pârvan prezintă uneori asemenea dificultăți, complicate încă de o nomenclatură puțin obișnuită. O cercetare amănunțită le va releva poate odată. Aci e vorba însă de o încercare cu mult mai generală și care și-a propus să degajeze spiritul unei învățături de la a cărei influență mai este încă mult de așteptat.

Ritmizarea spirituală a ființei noastre se produce totdeauna cu sacrificiul fericirii noastre pămîntești. Creșterea întru realitatea cosmică «se hrănește din durerea celor singuri și muritori». Geniile, «marii tulburători de suflete», sunt nefericite. Dar, «marele lor chin... e biruirea inerției». Un mare rol, dar nu un rol exclusiv, acordă Pârvan geniilor în

procesul istoriei. Căci ele sunt factorii propulsivi în istoria lumii, în luptă cu factorii inerți ai vieții biologice și sociale :

«Este în ritmul activ o parte foarte însemnată de ritm pasiv (!), de rezonanțe străine ideii ritmice pure. Istoricul individualist ar face o greșeală elementară dacă ar nega aceste elemente ca determinante ale ritmului activ, original-individualist, genial-creator. Totuși greșeala ar fi cu mult mai ușoară ca a istoricului social-evoluționist, care ar încerca să explice numai prin stări generale, social-psihologice, punctele inițiale, spiritual-revoluționare, ale marilor deveniri culturale. Căci ceea ce face puterea uriașă a ideii creatoare de noi ritmuri este tocmai spontaneitatea ei, independența și superioritatea ei față de mediul contemporan. Partea capitală a puterii energetice este tocmai subconștientul caracteristic personal, stilul exasperat individualist al ritmului ei.»

Nu numai pentru că au existat genii, istoria lumii a luat dezvoltarea pe care o cunoaștem, dar și cu toate că ele au existat. Cum însă nici cu privire la acestea. dezvoltările lui Pârvan nu sunt scutite de unele dificultăți, întâmpinăm și păreri care se opun celor mai de sus :

«În ritmica universală orice agitație prea violentă, orice zbor prea îndrăzneț, orice explozie solitară a geniului individual nu poate cu nimic schimba vibrarea și ritmul devenirii eterne. Nu *pentru că* (opiniile de mai sus ne îndreptățeau să spunem : *nu numai pentru că...*) a existat Socrate, Alexandru, Isus ori Mahomed, lumea noastră a devenit cum este, ci ea a devenit și devine, *cu toate că* există și genii.»

Formarea geniilor sau cel puțin a personalităților superioare, în care spiritul să ajungă la o ritmică mai intensă, rămîne cu toate acestea scopul culturii în societate. După cum toate enunțările de mai sus ne-au pregătit, filosofia socială a lui Pârvan ar fi putut avea un pronunțat caracter individualist-aristocratic. Acestui individualism îi recunoaște el meritul

«de a fi ținut în frâu [spiritul] gregar prin tirania voinței unitare, instinctiv organizate, a individului-erou, care a impus autoritatea sa, puterea sa, strălucirea sa, garantînd siguranța individului slab, prin justiție și teroare».

Individualismul aristocratic se situează așadar către începuturile societății, nu în viitorul ei, și cînd examinează idea-

lul nietzschean al supraomului, Pârvan divulgă parțialitatea lui. Radicalismul aristocratic (expresia este a lui Brandes) preconizat de Nietzsche, are un caracter estetic :

«Supraom față de ceilalți simpli oameni, cu depline puteri, el nu are a da seama nimănui decât conștiinței sale de materialul sufletesc sfărâmat pentru a înfrumuseța și intensifica viața proprie, singura viață pentru dînsul valabilă în lupta eroică dintre titanii estetismului».

Împotriva acestui estetism, Pârvan ridică în altă parte protestul său :

«Căci înțelesul vieții umane nu este estetic, ci etic. Nu animal frumos, ci animal bun are a deveni omul, dacă e ca societatea omenească să se deosebească de haitele de carnașiere ori de turmele de ierbivore ale lumii infraumane.»

Dar nu numai în forma lui estetică, ci în forma lui eroică stipulată de antichitate, individualismul aristocratic nu poate cuceri toată simpatia lui Pârvan. În această privință profesorul de istorie antică se îndepărtează de idealul lumii vechi, în perioada ei clasică, pentru a adera la idealul mai tardiv, elaborat sub tripla influență a stoicismului, neoplatonismului și creștinismului. «Antichitatea clasică» a fost strict «egoistă» și «aristocratică» — citim în studiul despre Marc-Aureliu. Platon însuși a făcut deosebiri, înjosoare pentru neamul omenesc, între diferiții săi membri : căci Platon însuși era un erou : și eroii gândurilor, ca și ai faptelor, sunt cruși și disprețuitori pentru masa cea mare a «semenilor» lor. Îndată ce «filosofia rațiunii», în care concepția eroică își găsisese expresia, fu înlocuită prin «filosofia iubirii» neoplatonică și creștină, atunci

«pentru prima dată, nu eroul, ci martirul reprezintă eflorescența cea mai pură a idealității omenești : cel ce luptă *e mare* ; cel ce suferă însă, *e sfînt*, și sfințenia e singura cale spre cer ; ea stă infinit mai presus de mărimea eroică.»

La punctul de vedere creștin, Pârvan simți totuși că nu poate rămîne. Mai întîi pentru că învățătura lui Isus i se părea că a înlocuit «principiul idealist al *datoriei* prin cel utilitarist al *răsplătii*». Acesta din urmă a devenit însă imposibil în măsura pierderii credinței în nemurirea sufletului. Pentru o viață sacrificată cu frumusețe, credința în viața după moarte nici nu i se pare necesară lui Pârvan, și în

cîntecul de jale închinat comilitonilor academici căzuți pentru apărarea Patriei, el evocă astfel moartea lor :

«Și totuși nu puțini au fost și acei care s-au luptat eroic, au fost cel mai curat izvor de îmbărbătare pentru tovarășii de calvar și au murit frumos, fără să fi crezut, fără să fi putut crede în nemurirea sufletului, pentru că mintea lor deprinsă în gândul cosmic îi împiedica de a admite, numai la ființa plăpîndă umană, o excepție de la legea universală a morții individuale întru perpetuarea vieții colective».

Pentru că ideea răsplății de după moarte a devenit așa-dar dificilă, Pârvan va cere o revenire către idealul datoriei fără răsplată al antichității stoice. *Comentariile* lui Marc-Aureliu sunt astfel propuse ca un adevărat îndreptar al omului modern. În ele va afla acesta o temperare a înclinației sale de a se supraprețui, o calmare a neliniștii pe care ideea perenității o sădește în inimile muritorilor prin gândul, paralel și, opus al încadrării noastre în armonia cosmică. Acestea sunt concluziile studiului despre Marc-Aureliu, dar și ale unor meditații de mai târziu, ca de pildă ale aceleia închinată istoricului și teologului Constantin Erbiceanu, predecesorul său la Academia Română :

«Continua comparație — citim aci — a soartei omenești cu nesfîrșitul Cosmosului e cel mai bun ajutor împotriva prea marii bucurii ori prea marii întristări de lucrurile pămîntești».

Cu sufletul său întemeietor de curențe spirituale, Pârvan visează o nouă religie, pe o temelie filosofică antică și naturistă și pronunță crezul «fericirilor» ei :

«Umanitatea noastră n-a fost încă în stare să întemeieze noua religie, real-idealistă, care să crească întreaga noastră ființă spirituală în gândul existenței exclusiv terestre, dînd astfel, în îndelungată pregătire, sufletului nostru chinuit de dorul infinitului și nemuririi, cuvîntul de mîntuire, ineluctabil : „Nu spera în ceea ce nici stelele, care ne apar veșnice, nu au. Ci adevărul e acesta : Fericiți cei care nu-și irosesc viața, căci o alta nu e ; fericiți cei care luptă împotriva morții, creînd mereu gânduri și viață, căci fiecare clipă mai mult, trăită în frumusețe, e o întreagă eternitate ; fericiți veți fi cînd veți avea credința că în Cosmos nu e nici viață, nici moarte, nici bucurie, nici întristare, ci numai mișcare, numai devenire, din eternitate, în nemărginire.“»

Este în toate acestea, în acest tragic păgînism recrudescen- cent, ceva din acel eroic consimțămînt la viață pe care îl afirmă Nietzsche, cînd, pus în fața uriașei și absurdei monotonii a «revenirii eterne», pronunța un formidabil «da», primea cu tărie de a reface împreună cu toată speța și de un număr infinit de ori, experiența dureroasă a umanității. Această afirmare a vieții, despuiată de iluziile ei, este bunul pe care Pârvan, împreună cu Nietzsche, îl propune lumii moderne, ca un dar extras din adîncă lor cufundare în culturile antice.

Zece ani după ce publică lucrarea despre Marc-Aureliu, Pârvan avea ocazia să dea ideilor trezite mai întîi de studiile sale de tînăr clasicist o expresie aplicată la realitățile contemporane. *Arhiva pentru știința și reforma socială* cuprinde în primul său an două contribuții ale lui Pârvan: studiul despre *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*, citat și mai sus, și un *Plan de organizare și de lucru propus Secției culturale a Asociației pentru studiul și reforma socială*. Cea dintîi din aceste contribuții poate apărea ca expunerea de motive a celei de-a doua, tipărită cîteva luni mai tîrziu. Ele sunt deopotrivă plătirea acelei datorii sociale despre a cărei noblete avusese prilejul să se instruiască în aforismele împăratului filosof. Studiul din primul număr al *Arhivei* este un inventar sistematic al feluritelor idei și tendințe capitale ale cugetării sociale, printre care preferința sa practică alege și precizează. Tocmai acest studiu și *Planul* care îl aplică dovedesc cît de temeinice sunt ideile filosofice ale lui Pârvan, cît de intim întreșute în structura sa morală, ca unele ce hotărăsc atitudinea sa și îl decid la acțiune. Aproape nu este concept din ceea ce alcătuiește metafizica și etica sa care să nu comporte aci o consecință. Am văzut cîte motive opunea Pârvan individualismului aristocratic. El se declară acum pentru o directivă socială democratică, ca una care ajută la spiritualizarea maselor, fie ea și minimală, dar mai ales ca una care, prin extinderea culturii, ușurează valorificarea individuală. Democrația este, prin urmare, un simplu mijloc, conducînd către spiritualizarea individului. Nefiind aristocratică, filosofia socială a lui Pârvan rămîne totuși individualistă și de aceea, între cele două idei ale culturii sociale contemporane, egalitatea și libertatea, el afirmă primatul



cele din urmă. Cele arătate mai sus ne-au dovedit că pentru Pârvan socialul e mai degrabă un factor de inerție față de neconținută dinamizare spirituală închisă în posibilitățile individului. De aceea el nu va putea rămîne la acele forme ale democrației moderne al căror scop intrinsec este solicitarea spiritului social, cultivarea lui ca un scop în sine.

«Socialul leagă — ni se spune, — individualul liberează. Pozitiv sau negativ, apăsarea faptelor sociale produce gîndul de libertate în elementele vii, indivizii, apăsați de aceste fapte. Gîndul acesta e însăși cultura, căci el cuprinde voința spre mai puțină apăsare, spre mai puțină materialitate, primitivism, slăbiciune de turmă, adică gîndul spre o perfecționare a individului ca să reziste mai bine la apăsarea socială.»

Filosofia socială a lui Pârvan unifică elementele unui dualism care ar fi putut da naștere cu ușurință unui contrast irezolvabil dacă spiritul său, călăuzit de măsură și bună-voință omenească, n-ar fi purtat de grijă. Aderînd la un individualism spiritualist, dar în același timp lăsîndu-se cucerit de ideea datoriei față de semenii, această parte a filosofiei lui Pârvan este în adevăr socială, fără să fie socializantă, ea își propune idealul acțiunii în societate și prin societate, dar numai cu scopul de a-l elibera pe individ și de a-l îndruma către menirea sa spirituală. Dialectica studiului din *Arhiva* este în întregime condusă de ideea de a găsi corectivele unei impietări excesive a spiritului social, dar și a tuturor exceselor la care imperialismul individualității poate conduce. *Programul* despre care a fost vorba, precizînd la rîndul lui toate elementele de care o propagandă socială trebuia să țină seama, face însă un loc, de o lărgime cu totul caracteristică, propagării factorilor ideali în cultura individualității.

Dezvoltările de pînă acum ne readuc la punctul de plecare. Care va fi atitudinea pedagogică a profesorului care a recunoscut singurătatea omului în lume, vraja desfacerii de cele mărginite și a ridicării la dinamismul spiritului pur, cerința unei vieți care nu consimte să capituleze în fața nici unei sfertări, pentru că orice slăbire, orice oboseală este o trădare față de menirea spiritual-activă a ființei noastre? Ce disciplină va căuta să însufle elevilor săi magistrul care a aflat că pentru cîtă încordare cere preceptul cosmic de

la noi, nu numai nici o răsplată nu este cu putință, căci vitejia sa nu admite să se sprijine nici măcar cu iluzia mîngîietoare a vieții de dincolo, dar mai degrabă zbuciumul și suferința sunt singurul preț al celor mai prețioase dintre ostenele noastre ? Din reflecția cea mai pesimistă asupra soartei omului în lume el a extras imperativul supremei lui solicitări active. O înaltă noblete morală îl făcea pe Pârvan să acorde vieții totul, în timp ce pentru el însuși se împiedica să aștepte ceva. Această atitudine este virtutea capitală a pedagogiei lui Pârvan.

Curajos, după cum o asemenea etică a sacrificiului îl autorizează, el afirmă auditorilor săi de la Cluj că : «istoric, adică evolutiv-uman, popoarele trăiesc numai prin fapta precursorilor și revoltaților». El ar dori să afle deci printre ascultătorii săi «un anarhist al legilor actuale ale gândului, un neliniștit, un chinuit căutător de legi nouă». Acordul entuziast al sufletelor, pe care experiența prieteniei nu îl lăsase să subziste, el vrea să-l recupereze acum, în comunitatea universitară :

«Profesorul să se facă și el simplu școlar — își impune Pârvan — alergînd la un loc cu copiii și adolescenții după licuriciul minunat al gândului, care luminează în întunericul banalității utilitare zilnice. Cît spirit de acesta, de camaraderesc entuziasm, pentru idealul de toate felurile, va fi într-o școală, atîta libertate a gândului și deci atîta putință de înflorire a sufletelor, va fi în acea tovărășie de viitori oameni.» Noii comunități universitare el îi desemna ca scop «spiritualizarea marelui organism social-politic și cultural-creator care e națiunea». Pentru aceasta el indica o singură metodă :

«cultura și selecțiunea sufletelor superioare, prin punerea la probă a fiecărui individ, care ne este încredințat, cu piatra de încercare a cultului Ideii. Cine rezistă și dă scînteii e vrednic să intre în confraternitatea Universității naționale. Cine este un simplu pietroi brut e dat înapoi în grămadă, spre a servi ca pavaj de șosea pentru construirea drumului nou către sferele de sus.»

Către aceste regiuni superioare, către condiția de spiritualitate cea mai general-omenească vrea Pârvan să-și îndrumeze școlarii săi. Dar de aci rezultă două consecințe : mai întîi, nu intensificarea expresă a caracterului etnografic în tineretul care aleargă la luminile Universității poate să fie scopul înrîuririi

pedagogice. Etnograficul este expresia limitelor noastre în timp și spațiu, și el va influența cultura, chiar fără intervenția anume a cuiva. Ba chiar etnograficul va colora cu tonurile lui specifice întreaga creație a culturii naționale, într-un chip de neînlăturat și într-o măsură proporțională cu aspirația ei către formele generice ale spiritualității.

«Lărgind și aprofundind cultura noastră de simpli oameni, ca oricare alții, devenind cât mai spiritualizați ca cetățeni ai lumii, subconștientul specific național din noi, care colorează fatal orice creație superioară de artă, filosofie ori știință, din pricina preocupării instinctului asupra inteligenței în orice inspirație nouă... are un câmp mult mai vast de manifestare, atît intensivă cît și extensivă.»

Elaborînd specificitatea națională prin chiar mijloacele înălțării noastre general-omenești, ar fi cu totul greșită întreprinderea de a încetățeni printre noi. formele specifice ale culturilor străine, cu atît mai puțin ale uneia singure. Nu de la aceste forme, ci de la ideile capitale ale culturilor străine au a se adăpa sufletele noastre, și anume de la un număr cît mai mare de idei, aparținînd unui cerc cît mai variat de culturi.

«Nu cultura superioară a unei națiuni — prescrie Pârvan, — ci cultura a cît mai multor națiuni are a ne interesa. Numai așa putem ucide mimetismul ieftin al formelor și sili la gîndire, la luare de poziție personală, originală.»

Legată la bază prin iubire, prin emulația entuziastă a profesorului cu discipolii săi, inspirată de credința în menirea spirituală a omului, propunîndu-și selecția sufletelor superioare și spiritualizarea organismului național, pedagogia lui Pârvan pronunță cuvîntul de care timpurile noastre avea mai multă nevoie.

Cugetarea pe care în linii foarte generale am caracterizat-o aci, am denumit-o «tragică», fără să fi avut prilejul de a justifica mai de aproape această denumire. Este necesar deci a spune că «tragică» este orice viziune a lumii care presupune o astfel de rînduială a lucrurilor încît purtătorii valorilor pe care le socotim mai prețioase sunt sortiți suferinței și nimicirii. Această structură a realității nu împuținează, nu scade energia lui morală, nu devastează sufletul tragic. În fața vieții pe care a recunoscut-o dureroasă și nedreaptă sufletul tragic se simte, dimpotrivă, acordat eroic, căci ado-

rația valorilor care constituie excelența speței noastre crește în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor care le întrupează și ne face să dorim, pentru noi înșine, un destin asemănător. Tragismul presupune deci o metafizică, un fundal de reflecție filosofică asupra constituției realității, un sentiment pesimist al vieții, dar o atitudine etică afirmativă și eroică. Acolo unde întrunirea acestor factori n-a fost cu putință, tragismul n-a putut apărea. India veche dispunea de o metafizică pesimistă, dar șirul ideilor se desfășura astfel încât omul nu ajunsese să se prețuiască, ideea individualității ca bunul cel mai înalt al vieții nu apăruse încă. Față de viața pe care ni s-a dat să o trăim, atitudinea vechiului indian era simplă, univalentă, el o resimțea ca dureroasă și aspira s-o anuleze. Omul nu se smulsesse de multă vreme din starea de mistică participare cu întregul complex al realității, și ținăra lui individualitate resimțea o asemenea teroare la gândul de a purta singur aspra luptă a vieții încât mai bucuros dorea el reîntoarcerea în vechea unitate primitivă, în care omul trăia fără chinuitoarea conștiință de sine. Interesant este de observat că vechea idee panteistă a indienilor încetează să mai fie pentru Pârvan o năzuință către nimicirea acestei conștiințe prin pierderea ei în unitatea dinaintea creațiunii în forme individuale; ea devine tocmai o trebuință de amplificare a eului conștient pînă a-l face receptiv pentru expresia cea mai intimă a naturii, pînă la a obține permanenta contemporaneitate a prezentului conștiinței cu trecutul memoriei și pînă la ridicarea aceluiași eu la nivelul ritmului celui mai pur al dinamicii spirituale. În aceste trei direcții am văzut că rîvnește neopanteismul lui Pârvan.

Ceva din tinerețea lumii trebuie să recunoaștem și în ființa vechiului grec. Filoctet care plînge copilărește și viteazul Achile care imploră ajutor mamei sale Tetis cînd Agamemnon îi răpește pe Briseida sunt simboluri mișcătoare ale unor ființe relativ încă neajutate. Față de indian, grecul înfățișează totuși o etapă superioară a procesului psihologic. Atitudinea sa față de realitate a devenit ambivalentă: el se teme de ea și în același timp o iubește. Expresia acestei atitudini noi este tragismul grec. Prin el, omenirea se solidarizează în jurul valorilor superioare ale existenței și ridică protestul ei împotriva zeilor răi și a destinului inclement.

Conștiința individuală a ajuns în tragismul grec pînă la conștiința nobleței individuale. Tragismul a devenit apoi un puternic factor de promovare a individualității, și ceva din aspra lui mîndrie continuă să domine viața socială a antichității, pînă către sfîrșitul ei. Stoicii demnitari romani, care își ridică singuri viața cînd groaznicul regim imperial devine intolerabil, ilustrează în fața lumii și a posterității adevărul tragic că excelența omenească nu poate avea o soartă mai bună în corupta așezare de lucruri a timpului. Astfel, în marea prăbușire a antichității tîrzii, o singură idee este salvată, și anume aceea a valorii esențiale a individualității.

S-a spus că pentru epoca noastră tragismul a devenit imposibil. Știința dă omului puterea să supună natura și să reformeze societatea. Individualitatea nu are a se mai teme de realitate, pentru că ea a devenit maleabilă în mîinile ei. La ce bun dar strigătul de durere și orgoliu al tragediei, cînd vechiul element advers al realității stă acum domesticit în fața noastră? Sentimentul tragic a încetat de fapt să mai inspire, în aceeași măsură ca altădată, concepția modernă despre lume și viață. Din cînd în cînd totuși o nouă provizie de vitalitate animează tragismul și acest aflux îi provine din trei părți. Mai întîi, creștinismul proiectează asupra culturii noastre o imensă umbră tragică. Isus Christos este acela care a întrupat în restriștea pămîntească valoarea supremă a Divinității, și oricine simte creștinește meditează la groaznicul rost al lucrurilor care a rezervat Fiului Omului destinul crucificării. Adorația lui Isus Christos întreține într-un imens număr al sufletelor moderne sentimentul tragic al existenței. Pârvan, a cărui atitudine față de creștinism trecuse, după cum am văzut mai sus, în faza problematică, își alimenta tragismul său și din exemplul lui Christos, și cîteva din cele mai frumoase pagini ale dialogului *Anaxandros* sunt închinete acestei meditații. În al doilea rînd, optimismul științificist și progresist al vremii amenință uneori să încarce ființa omenească cu suficiență. Tragismul apare atunci ca o reacție. El ne amintește nesfîrșitele regiuni ale necunoscutului care încă ne înconjoară și scormonește în suflete conștiința unei perfecțiuni care nu e a puterii noastre tehnice, ci a ireductibilei esențe a personalității noastre. În sfîrșit, dezvoltarea societăților moderne amenință să meargă către o relativă slăbire a conștiințelor individuale, prin rigu-

roasa lor încadrare în rosturile colective. Tragismul, cu brusca lui răskoală a individualității, poate menține o conștiință care se găsește în primejdie de a fi sufocată. Este sigur că individualistul spiritualist Pârvan a poposit și la aceste izvoare.

Tragismul lui Pârvan ar fi fost justificat chiar numai dacă ar fi dat replica acestor felurite împrejurări ale culturii contemporane. Gînditorul chemat la conducerea spirituală a neamului său putea găsi însă și motive mai speciale pentru doctrina pe care o profesa. În lupta de afirmare a culturii noastre naționale este mare nevoie de individualități puternice și creatoare. Chiar regulata funcționare a vieții noastre cetățenești are nevoie de oameni tari și conștienți. Pârvan a încercat să trezească această chemare a individualității, evocînd măreția ei, străbătătoare prin vitregia realului.

Zguduind sufletele, el spera să le înroleze în armata spiritului, și, pentru a obține numai devotamentul lor absolut, el nu le făgăduia nici fericirea ușoară de aci, nici nesfîrșita beatitudine de dincolo. Pentru a ilustra această învățătură, ne-a oferit pilda sa. Soldat nerăsplatit el însuși, a urmărit victoria spiritului pînă la punctul în care sărmana sa limită materială, pricina atîtor dureri pentru sufletul său doritor de întrepătrundere iubitoare cu semenii, s-a dezlegat și s-a risipit.

Benedetto Croce este astăzi filosoful cel mai reprezentativ al Italiei. Exercițînd în propria lui patrie o întinsă și variată influență, opera lui Croce înfățișează în același timp un răspuns original la cîteva din întrebările cele mai acute ale filosofiei contemporane. Traduse în mai toate limbile culte, lucrările lui Croce au devenit de multă vreme universale și, în legătură cu ele se poate aprecia contribuția italiană în domeniul filosofiei actuale. O expunere a punctelor de vedere care domină această cugetare poate fi socotită binevenită dacă, întărind dorința cititorului român de a cunoaște mai de-a-proape operele filosofului din Neapole, înviorarea pe care au resimțit-o în patria sa atîtea domenii ale cercetării, și poate chiar viața morală a țării, s-ar răsfrînge și asupra publicului nostru.

Ocupîndu-ne cu filosofia lui Croce, reamintirea cîtorva împrejurări mai de seamă ale vieții sale este necesară. Croce concepe, în adevăr, filosofia ca pe o întreprindere teoretică a spiritului, adînc întreșută cu viața istorică a epocii în care gînditorul trăiește și, prin urmare, cu propria sa biografie. Rămînem așadar în cadrul concepției sale și adoptăm punctul de vedere din care contribuția sa ar dori să fie înțeleasă, amintind cîteva din amănuntele mai caracteristice ale formației și carierei sale. În acest scop, Croce însuși ne vine în ajutor, prin acea schiță autobiografică pe care a

redactat-o în pragul aniversării a cincizeci de ani de viață și care, sub titlul *Contributo alla critica di me stesso* (*Contribuție la critica mea însumi*) (Napoli, 1918), a apărut în Italia într-un tiraj restrâns, apoi în limba franceză în *Revue de Métaphysique et de Morale* (ianuarie, 1919), cât și în publicația germană *Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen* (vol. IV, Leipzig, 1923), de unde o vom întrebuinta și noi.

Benedetto Croce s-a născut la 25 februarie 1866 în localitatea Pescasseroli, din provincia Aquila. Descendent al unei vechi familii napolitane, copilăria lui Croce s-a dezvoltat într-o atmosferă de conformism religios și legitimism politic, în care adeseori răsunau manifestările de devotament și simpatie față de vechii stăpînitori burboni ai țării. Ca în împrejurarea atîtor alte vieți de filosofi, Croce a rupt de timpuriu cu postulatele copilăriei sale, și vocația sa s-a precizat desigur din împotrivirea față de tradițiile mediului și familiei sale. Pierzîndu-și credința și recunoscînd mai tîrziu care a fost însemnătatea revoluției italiene și valoarea unor nume ca acelea ale lui Cavour, Mazzini și Garibaldi, Croce a păstrat totuși din influențele primei sale formații antipatia vechilor conservatori împotriva «vorbăriei liber-cugetătoare, repulsia față de vorbele mari și exagerările de tot felul», după cum din obiceiul de a se spovedi, practicat în institutul catolic în care își petrece cîțiva ani ai copilăriei, i-a rămas acea «aspirație laborioasă către exactitate», de care cercetătorul de mai tîrziu a avut atîta nevoie. Mediul legitimist și catolic al familiei și școlii în care intră mai tîrziu opunea un fel de negațiune pasivă noului regim politic în care oamenii celui vechi știau că nu pot să joace vreun rol. Acestor prime impresii i se datoresc poate puținul gust pe care Croce îl resimte și mai tîrziu pentru agitațiile vieții politice, dragostea sa pentru trecut, iubirea unei vieți calme, consacrate întru totul studiului și meditației. Este foarte caracteristică în această privință mărturisirea pe care Croce, senatorul și fostul ministru al instrucției publice, a făcut-o odată comentatorului său G. Castellano, atunci cînd îi destăinuia visul cel mai intim al sufletului său, visul unei vieți de călugăr învățat, petrecută «într-o mînaștere napolitană din veacul al XVII-lea, cu celulele sale albe și colonadele care înconjoară



o grădină de portocali și lămii, în timp ce din afară rășcoala vieții pompoase și mîndre izbește zadarnic în zidurile ei».

Peste impresiile și deprinderile primei copilării i-a fost dat lui Croce să adauge o experiență zguduitoare, care i-a orientat definitiv soarta sa externă și dezvoltarea sa sufletească. Benedetto Croce avea 17 ani, cînd, în 1883, cutremurul de la Casamicciola, unde se găsea împreună cu întreaga-i familie, îi răpește părinții și unica-i soră, în timp ce el însuși, împreună cu fratele său, sunt scoși grav răniți de sub dărîmături. Unchiul său Silvio Spaventa, fratele filosofului Bertrando Spaventa, se însărcinează cu creșterea orfanilor. Benedetto Croce se mută la Roma, unde începe a audia cursurile Facultății de drept și de filosofie. Aci primește el învățătura unui Bertrando Spaventa și Antonio Labriola, care, împreună cu aceea a lui Francesco De Sanctis, culeasă în celebrul său tratat de *Istoria literaturii italiene*, pun bazele formației sale intelectuale. Anii petrecuți la Roma au fost cei mai triști ai vieții sale. Zgduit organiceste, transplantat într-un mediu care nu era al său, tînrul Croce încearcă să-și lămurească motivele pentru care cineva trebuie să dorească a trăi, și din această adîncire și reculegere a durerii începe să se deslușească în sufletul său vocația de gînditor.

«Aiureala provocată de nenorocirea familială care mă izbise — va scrie Croce mai tîrziu în schița sau autobiografică — starea maladivă a organismului mereu, care nu suferea de nici o boală precisă, fiind totuși minat de fiecare din ele, lipsa de claritate cu privire la mine însumi și la drumul pe care trebuia să-l străbat, noțiunile mele nesigure despre scopul și înțelesul vieții... toate acestea îmi răpeau bucuria oricărei speranțe, vestejindu-mă înainte de înflorire... Anii aceștia au fost cei mai dureroși și mai sumbri: singurii în care, punîndu-mi seara capul pe pernă, resimțeam dorința arzătoare să nu mă mai scol...»

Tînrul reușește însă să învingă aceste stări, mai ales sub influența lecțiilor de etică ale lui Labriola, care îl ajută să «reclădească majestatea idealului în sufletul său». Din frămîntările dureroase ale acestei epoci, din dialectica prin care încearcă să se ridice peste ele, se precipită în sufletul lui Croce unele din principiile esențiale care apar mai apoi în

*Filosofia della practica* (*Filosofia practiciu*), operă cu adevărat autobiografică, după cum Croce mărturisește. Ceea ce Croce nu ne spune însă în schița sa autobiografică, dar poate fi cu ușurință înțeles de noi, este faptul că acest episod al vieții sale trebuie să-i fi sugerat credința că rezultatele cele mai generale ale speculației își împlinesc rădăcinile în câte o experiență particulară a sufletului și că generalul cu particularul se găsesc într-o relație de adâncă întrepătrundere. O astfel de afirmație o vom regăsi mai târziu printre tezele esențiale ale filosofiei lui Croce.

Înapoiat la Neapole, Croce nu se consacră însă studiilor filosofice. Timp de șapte ani, cercetările sale se îndreaptă asupra trecutului patriei sale napolitane, din ale cărei arhive dezgroapă și publică un număr mare de documente și curiozități. Din rîndul scrierilor publicate în această epocă fac parte *La rivoluzione napoletana del 1799* (*Revoluția napolitană de la 1799*), *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII* (*Teatrele napolitane de la Renaștere pînă la sfîrșitul sec. XVIII*), *Storie e leggende napoletane* (*Povești și legende napolitane*) (publicată în 1919, cuprinde fragmentele unei lucrări asupra sec. XVIII în Neapole, redactată în aceeași epocă), mai multe studii publicate în 1917 în volumul *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (*Studii asupra literaturii italiene din Seicento*) etc. Astfel de cercetări nu ajung însă să-l mulțumească pe Croce. Schița sa autobiografică ne vorbește despre o «suprasaturație» provocată de migala tuturor acestor investigații istorice și de aspirația către ceva «mai serios» și «mai interior». În această stare de spirit își pune Croce problema relativă la natura istoriei. Citirea cărții *Scienza nuova* (*Știința nouă*) a lui G. B. Vico, căruia în 1911 îi consacră monografia cea mai bună din câte s-au scris asupra filosofului napolitan din veacul al XVIII-lea, îl face să se adîncească în sfera de întrebări apărute spontan cugetării sale și îi deschide perspective noi.

În 1893 apare prima scriere filosofică a lui Croce, *La Storia ridotta sotto il concetto generale dell'Arte* (*Istoria subordonată conceptului general al artei*). Istoria este înfățișată în această lucrare a debutului său filosofic drept o retrăire poetică a realității trecute, drept un caz al intuiției artistice. Față de valoarea cunoștinței intuitive, aceea a

cunoștinței prin concepte științifice era tăgăduită, și astfel Croce cădea în acea eroare a «estetismului», pe care el însuși o divulgă mai târziu în *Logica* sa. Multă vreme nu rămâne Croce la punctul de vedere al acestei prime lucrări. Însăși calea pe care ea o deschide este abandonată, pentru un moment, în favoarea studiilor de economie politică, activate de simpatiile sale socialiste din acel timp, de legăturile sale cu fruntașul socialist german Liebknecht, de îndemnul pe care îl găsește în prietenia și opera lui Antonio Labriola. Cartea acestuia din urmă asupra concepției materialiste a istoriei îl îndeamnă pe Croce să se clarifice în aceste materii, și rezultatul cercetărilor pe care le întreprinde în acest scop îl consemnează în seria de studii apărute între 1895 și 1900 și care în cele din urmă alcătuiesc scrierea *Materialismo storico ed economia marxistica* (*Materialismul istoric și economia marxistă*). [...]

Anul 1900 îl readuce pe Croce la preocupările estetice. În acest an apar *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (*Teze fundamentale ale unei estetici ca știință a expresiei și lingvistică generală*), publicate în vol. 30 al colecției *Atti dell'Accademia Pontaniana di Napoli* (*Acte ale Academiei Pontaniene din Neapole*), pe care, completându-le cu o parte istorică, le republică în 1902, sub forma marelui său tratat de *Estetica*. Cîștigurile scrierii sale filosofice precedente redevin actuale, deși le amendează. Cunoștința intuitivă nu mai este înfățișată ca singura cunoștință valabilă, dar ca una din formele ei posibile, alături de cunoștința logică. Aceasta din urmă pune în mișcare inteligența, poartă asupra universalului și produce concepte. Cea dintîi, cunoștința intuitivă, este o întreprindere a fanteziei, sesizează individualitatea lucrurilor și produce imagini. Intuiția este însă în același timp expresie. Numai precipitate în expresie impresiile confuze, primite de la lume, se clarifică în intuiții. Această ridicare peste tumultul impresiilor confuze și organizarea lor în intuiția-expresie este un moment al activității spiritului care umple sufletul cu fericirea unei eliberări. Croce socotea a putea pune în legătură aceste idei ale sale cu vechea teorie aristotelică a *catharsisului*, cînd scrie :

«Elaborînd impresiile, omul se eliberează de ele. Obiectivîndu-le, el le desparte de el și li se face superior. Funcția

liberatoare și purificatoare a artei este un alt aspect, o altă formulă a caracterului său de activitate. Activitatea este eliberatoare tocmai pentru că ea izgonește pasivitatea. Aceasta explică de ce se obișnuiește a se atribui artistului cea mai mare *sensibilitate* sau *pasionalitate* și cea mai mare *insensibilitate* sau *seninătate* olimpică. Cele două calificative se pot concilia pentru că nu desemnează același obiect. Sensibilitatea, pasionalitatea se raportează la bogata *materie* pe care artistul o absoarbe în organismul său psihic; *insensibilitatea*, *seninătatea* se raportează la forma cu care el subjugă și domină tumultul *sensațional și pasional*.»

Teoria artei ca intuiție și expresie, ca activitate organizatoare a impresiilor pasive, cu un cuvânt ca *formă*, relua o veche idee și chiar propria formulă a lui Fr. De Sanctis; după cum intuiția, considerată ca o treaptă anterioară cunoștinței conceptuale în procesul teoretic al spiritului relua unul din motivele filosofiei lui Vico. În adevăr, conceptul presupune intuiția, căci generalitatea lui este elaborată din materia cunoștinței lucrurilor individuale. Această anterioritate ideală a cunoștinței intuitive în desfășurarea teoretică a spiritului, Vico a interpretat-o însă în sensul unei succesiuni istorice efective, făcând să urmeze fazei «poetice» a omenirii faza sa «filosofică». În realitate, omenirea a cunoscut totdeauna intuitiv și abstract, s-a manifestat totdeauna și deopotrivă poetic și filosofic și condiționarea momentului teoretic prin cel intuitiv s-a produs în interiorul oricăreia din fazele vieții sale istorice. Această împrejurare a ținut s-o pună la punct Croce în monografia pe care a consacrat-o mai târziu marelui său înaintaș napolitan.

Mai însemnate poate decât această varietate a motivului vician, sunt însă concluziile pe care le scoate Croce din postulatul fundamental al artei ca intuiție, adică drept cunoștință a individualului și drept expresie. Căci dacă arta este cunoștință și expresie a individualului, atunci orice încercare de a clasifica aceste expresii, adică de a le îngloba în forme generale, după cum se întâmplă în preocuparea de a găsi o clasificare a artelor, «categorii estetice», genuri literare, teme și motive tipice sau clase de expresii, ca acelea pe care oricine le învață în școală la cursul de literatură, într-un cuvânt orice încercare de a obține abstracții din materialul de expresii individuale pe care operele de

artă ni le oferă, nu se poate face decît cu sacrificiul acestui caracter individual al lor și prin urmare cu distrugerea fenomenului care trebuia tocmai cuprins cu mintea și înțeles. Această critică a lui Croce dă o lovitură mortală vechii retorici și poetici tradiționale, compromise de mai multă vreme, dar bucurîndu-se încă de o anumită trecere din pricina lipsei unui fel adecuat de a înțelege arta, care să lumineze dintr-odată falsitatea internă a metodei lor. În ce fel, dimpotrivă, trebuie să ne apropiem de artă, care sunt metodele juste ale cercetării literare și artistice, este o problemă pe care Croce o va lămuri altădată. Dar, după cum autorul ei însuși a recunoscut-o mai târziu, *Estetica* din 1902 valorează mai cu seamă prin părțile ei negative.

A doua consecință capitală a înțelegerii artei ca expresie alcătuiește o trăsătură pozitivă în cuprinsul *Esteticii ca știință a expresiei și lingvistică generală*, dar una pe care Croce a dezvoltat-o mai puțin, deși ea constituie una din vederile cele mai originale ale lucrării. Propoziția «arta este expresie», putea fi în adevăr inversată în forma «orice expresie este artă». Chiar expresiile filosofice și științifice au o valoare estetică, pentru că și ele reprezintă momente de activitate și eliberare ale spiritului, înălțare peste tumultul impresiilor confuze și organizare a lor într-o formă.

«Arta și știința — scrie Croce — sunt în același timp diverse și unite; ele coincid prin latura estetică. Orice operă de știință este în același timp o operă de artă. Latura lor estetică va putea trece neobservată cînd spiritul nostru va fi preocupat de sfortarea de a înțelege cugetarea omului de știință și de a-i controla adevărul, dar ea nu mai trece neobservată cînd de la activitatea înțelegerii trecem la aceea a contemplației, văzînd cum această cugetare se desfășoară limpede, lină, fără cuvinte zadarnice sau neîndestulătoare, cu ritmul și intonația adecuată... Marii cugetători rămîn scriitori mai mult sau mai puțin fragmentari, fiind totuși problematic că fragmentele lor prețuiesc științific cît operele armonioase, coerente și desăvîrșite.»

Adevărul științific al unei opere, controlat în perfecția ei artistică, este o adîncă și interesantă vedere pe care însă Croce n-a mai reluat-o niciodată și n-a mai dezvoltat-o, prevenit cum a fost împotriva oricărui estetism sau a oricărei doctrine care ar fi putut semăna cu estetismul, cu

încercarea de a subordona alte valori spirituale, valorii estetice.

Scrierea consacrată *Esteticii ca știință a expresiei și lingvistice generală* a devenit mai târziu primul volum al sistemului filosofic pe care Croce îl clădește în cei cincisprezece ani următori, sub numele de *Filosofia come scienza dello spirito* (*Filosofia ca știință a spiritului*). Între 1900 și 1915 se desfășoară pentru Croce anii cei mai productivi ai activității sale. În 1903 face el să apară, împreună cu prietenul său, filosoful Gentile, revista *La Critica*, în care de-atunci încooace sunt publicate mai întâi majoritatea scrierilor sale. În 1905, apare prima schiță a *Logicii*, în 1906 scrierea în care își precizează poziția sa față de hegelianism, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (*Ceea ce este viu și ceea ce este mort în filosofia lui Hegel*), în 1907 și 1908 se desăvârșește *Filosofia della pratica*, în 1919 apare în forma ei definitivă *Logica come scienza del concetto puro* (*Logica privită ca știință a conceptului pur*), în 1910 *Problemi di Estetica* (*Probleme de estetică*), în 1912 și 1913 *Teoria e storia della storiografia* (*Teoria și istoria istoriografiei*), în 1911 monografia despre G. B. Vico, în 1913 *Breviario di Estetica* (*Breviar de estetică*). Tot în colecția revistei *La Critica* din acești ani, apoi reîncepând din 1915, apar și studiile din *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* (*Istoria istoriografiei italiene în secolul al XIX-lea*), care sunt retipărite apoi în volum, abia în 1912.

Sistemul filosofic al lui Croce este astăzi complet în patru volume: *Estetica, știință a expresiei și lingvistică generală*, *Logica, știință a conceptului pur*, *Filosofia practicii: Economia și Etica*, *Teoria și istoria istoriografiei*. Cuvântul de «sistem», aplicat totalității acestor scrieri capitale ale lui Croce, trebuie însă folosit cu oarecare precauție. Un «sistem filosofic» se înfățișează în adevăr ca un ciclu închis de reflecții. Virtutea unui «sistem» este consecvența sa nedezmintită și forma lui este conturul bine încheiat. G. Castellano, comentatorul lui Croce, compară odată «sistemul filosofic» cu o «casă pe care cineva și-o clădește și-o aranjează pentru a nu se mai gândi mai târziu la ea și pentru a locui confortabil într-însa».

«Profesorul Eucken — scrie Castellano — a dat expresie fără să vrea acestui suspin de satisfacție, cînd într-o autobiografie publicată de curînd, a intitulat un capitol: *Ich richte mein philosophisches System auf und verkeire mich!* (îmi clădesc sistemul și mă însor). Antistrofa acestor iluzii o constituie însă rîsul și batjocura oamenilor de bun-simț care, cu o privire sigură prevăd cum acest sistem va fi curînd înlocuit de un altul, și acesta din urmă de un altul nou, și cum toate eforturile de a-l menține sunt zadarnice. „Toate sistemele, se spune atunci, sunt deopotrivă clădite pe nisip“.»

Un astfel de «sistem» nu dorește să devină acela al lui Croce. Am văzut și pînă acum cum gîndirea lui Croce a fost trezită și orientată de felurite împrejurări ale vieții, de dificultăți interne de ordin teoretic sau practic cărora min-tea sa le căuta o soluție. Toate problemele filosofiei lui Croce au fost cîndva probleme ale vieții sale, și forma generală a cugetării sale a rămas deschisă, capabilă de evoluții și adaptări noi. Croce nu s-a silit astfel să revină uneori asupra rezultatelor speculației sale, să le completeze și să le amendeze, convins fiind că filosofia nu poate da altceva decît soluții la situații și dificultăți concrete. În limbajul tehnic al filosofiei sale, această experiență personală a luat forma constatării principiale că orice gîndire se rezolvă într-o *judecată individuală*, adică într-un raport între individual și universal, reprezentare și concept. Cît de departe suntem însă cu această poziție centrală a *Logicii* lui Croce de estetismul scrierii sale de debut asupra *Istoriei subordonată conceptului general al artei!* Pe cîtă vreme aceasta reprezintă părerea că singura cunoștință posibilă este aceea a individualului, noua poziție afirmă că individualul este adînc unit cu universalul în toate judecățile pe care le formulează mintea noastră. Toate judecățile noastre sunt așadar individuale sau istorice, pentru că toate exprimă un raport oarecare între un predicat universal și un subiect individual și, prin urmare, singura știință posibilă este istoria. Propozițiile filosofiei însăși sunt istorice, sau, după cum se exprimă Croce, «Filosofia și istoria sunt identice», pentru că în oricare din ele există un element istoric sau intuitiv.

«Orice propoziție filosofică, definiție sau sistem — va scrie Croce — este răsărită din spiritul unui individ. Ea a

apărut într-un anumit punct al timpului, într-un anumit loc al lumii și în anumite condiții. De aceea orice propoziție filosofică este determinată istoricește. Filosofia kantiană ar fi fost imposibilă în epoca lui Pericle, căci ea presupune, pentru a nu mai vorbi și de altele, știința exactă, așa cum aceasta s-a dezvoltat începând din Renaștere. Știința exactă, la rîndul ei, a fost condiționată de descoperirile geografice, care fără industrie și fără cultura capitalistă și burgheză n-ar putea fi gîndite. În afară de aceasta, sistemul kantian presupune scepticismul unui David Hume, care la rîndul lui se bazează pe principiile deiste ale veacului al XVIII-lea, așa cum ele s-au dezvoltat din luptele religioase ale Angliei și ale întregii Europe în veacul al XVI-lea. Dacă pe de altă parte Im. Kant ar învia în epoca noastră, el n-ar putea scrie din nou *Critica rațiunii pure* decît cu modificări atît de esențiale, încît ar apărea nu numai o carte, dar o filosofie nouă.»

Această rezolvare a filosofiei în istorie, ca adevărata și singura știință posibilă, este iarăși un gînd care îl unește pe Croce cu înaintașul său Vico și cu Hegel.

Un «sistem filosofic» nu va clădi așadar Croce, pentru că așa cum acesta este construit de obicei, prin forma lui închisă și prin falsa lui pretenție de eternitate, el se găsește în afară de mișcarea efectivă a vieții istorice, ale cărei dificultăți filosofia trebuie să le soluționeze. Imposibilității de a construi sisteme filosofice îi corespunde imposibilitatea de a erija sisteme istorice sau, după cum acestea se numesc de obicei, «istorii universale», adică expuneri în care viața omenirii este comprimată pe dimensiunea unilineară a cronologiei. Astfel de colecții de fapte și date alcătuiesc cel mult o cronică moartă. Adevărata istorie, istoria vie — ne lămurește Croce în opera consacrată *Teoriei și istoriei istoriografiei* — nu este decît aceea în care faptul trecut este pus în legătură cu un interes prezent și este reflectat în același fel în care ne gîndim la faptele pe care le executăm. Adevărata istorie este deci istorie prezentă. Și această vedere îl apropie pe Croce de Vico, care recunoaște în istorie singura știință al cărei obiect este produs de spiritul omenesc și, împreună cu matematica, singura știință posibilă, dacă admitem că nu putem cunoaște cu adevărat decît ceea ce creăm noi înșine. Reluînd însă principiul vician, Croce îl



adînceşte. Creaţia nu se poate desăvîrşi în adevăr decît în prezentul conştiinţei. Orice faptă de creaţie nu se desfăşoară decît la timpul prezent, şi evenimentele istoriei, chiar acelea care sunt îndepărtate de noi cu secole, pentru a putea fi considerate ca nişte creaţii ale spiritului, trebuiesc să fie puse în legătură cu actualitatea conştiinţei. Aci se găseşte principiul care impune cercetătorului obligaţia de a scrie istoria din perspectiva prezentului şi din punctul de vedere al uneia sau alteia dintre manifestările vieţii spirituale. În felul acesta ajunge Croce să dizolve vechiul concept al «istoriei universale» în istoriile speciale ale poeziei şi artei, ale cugetării şi economiei, ale vieţii morale şi a aceleia etico-politice. Dar, după cum în orice faptă a omului se exprimă omul întreg, tot astfel în orice episod istoric şi oricare ar fi categoria spirituală căreia el îi aparţine, se exprimă întreaga viaţă istorică a omenirii. Din acest punct de vedere se poate spune că istoriile speciale, despre care a fost vorba, sunt în realitate istorii universale şi singurele istorii universale cu putinţă.

Tendinţa antisistematică a lui Croce este, aşadar, destul de hotărîtă şi ea se exprimă deopotrivă în critica noţiunilor de «sistem filosofic» şi «istorie universală». Faptul că el a grupat cele patru scrieri filosofice capitale ale sale sub titlul comun de *Filosofia ca ştiinţă a spiritului*, ne îndreptăţeşte să vorbim totuşi de sistemul filosofic crocean. Un sistem filosofic, deşi unul de supleţe, putem recunoaşte de altfel în seria scrierilor capitale ale lui Croce şi din pricina altor caractere, pe care le întâlnim deopotrivă atît în orice sistem de filosofie, cît şi în seria acestor opere.

Ce presupune deci un sistem filosofic? El presupune mai întîi o structură a realităţii, adică o ierarhie de trepte ale realului şi raporturi analoge între aceste trepte felurite. Dacă realitatea n-ar cuprinde o raţionalitate profundă în sine, dacă între feluritele ei domenii n-ar exista raporturi observabile, dacă desfăşurarea ei n-ar fi marcată de revenirea unui motiv analog, atunci icoana teoretică a întregii realităţi, adică sistemul filosofic, nu s-ar putea produce. Dacă însă sistemul filosofic se produce, atunci el afirmă şi caracterul de raţionalitate profundă a realului. Această afirmaţie se găseşte şi la Croce şi tocmai ea ne dă dreptul să vorbim despre sistemul său filosofic.

Astfel, pentru filosoful nostru întreaga realitate este viață spirituală și istorică. Natura însăși se rezolvă în percepții, adică în judecăți individuale despre ea. Adevărata cunoștință a naturii este cunoștința ei istorică. Tipurile și legile pe care științele naturale le stabilesc nu sunt decît mijloace care ne permit posesiunea mai sigură și manipularea cunoștințelor provenite din considerarea istorică a naturii. Dar realitatea vieții spiritului, care este întreaga realitate, se despică în două forme de manifestare ale ei : forma teoretică și forma practică, cunoștința și acțiunea. Aceste două trepte ale realității spirituale se găsesc într-o strînsă legătură, întrucît una din ele determină pe cealaltă, cea anterioară pe cea ulterioară, cunoștința determină acțiunea, dar și dimpotrivă. Adeseori acțiunea a fost prezentată ca rezultatul unei energii sufletești specifice, independentă de cunoaștere. Croce se ridică însă împotriva acestei idei. Ceea ce el vrea să stabilească, față de toate aceste păreri, este unitatea realității spirituale. Dar și cunoașterea a fost înfățișată uneori ca fiind în stare să se manifeste independent de voința activă. Croce se ridică și împotriva acestei idei. Ceea ce vrea el să stabilească, față de toate aceste păreri, este unitatea realității spirituale și condiționarea reciprocă dintre feluritele ei fragmente : o vedere de un caracter pur sistematic.

«Formele spiritului — va scrie Croce în *Filosofia practică* — sunt distincte și nu separate ; și cînd spiritul se relevă în una din formele sale, manifestîndu-se în ea în chip *explicit*, celelalte forme se găsesc deopotrivă în ea, însă într-un mod *implicit*... Dacă omul teoretic sau cunoscător n-ar fi, în același timp, volitiv, el nici n-ar putea să se țină în picioare și să privească cerul ; și, pentru a vorbi prozaic, dacă el n-ar trăi, n-ar putea să gîndească (dar a gîndi este în același timp un act al vieții și un act de voință care se numește *atenție*), dacă el n-ar voi, n-ar putea trece de la veghe la somn și de la somn la veghe.»

Astfel de considerații valorează apoi și pentru condiționarea practicii prin teorie, a acțiunii prin cunoaștere.

«O voință oarbă — va scrie Croce — nu se poate gîndi. Orice formă a activității practice, oricît de rudimentară și

săracă ar fi ea, presupune o cunoștință oarecare, oricât de săracă și rudimentară.» Și mai departe :

«De aci rezultă expresia curentă care laudă în omul practic privirea sigură ; de aci, legătura strânsă care se stabilește între spiritul istoric și spiritul practic și politic».

Dar universul spiritual care se răsfrânge în sistemul lui Croce, are o structură încă mai precisă, mai bine gradată și articulată. Fiecare dintre cele două forme ale vieții spirituale cuprinde câte două trepte. Cunoștința este intuitivă și logică. Practica este economică și etică. Același raport care există între intuiție și judecată în ordinea teoretică există între acțiunile economice și etice, în ordinea practică. Raportul este cunoscut pentru cele dintâi ; judecata presupune intuiția. Tot astfel, acțiunea etică presupune pe cea economică, cea din urmă este materia în care se realizează cea dintâi.

«Există acțiuni lipsite de moralitate, scrie Croce, și cu toate acestea perfect economice ; dar nu există acțiuni morale care să nu fie în același timp deplin utile și economice. Moralitatea își trăiește viața sa concretă în utilitate, universalul în individual, eternul în contingent.»

Ideea acțiunilor *dezinteresate*, adică morale însă nu economice, este absurdă, pentru că :

«Niște acțiuni dezinteresate ar fi niște acțiuni stupide, adică arbitrare, capricioase, niște non-acțiuni. Orice acțiune este și trebuie să fie interesată, și chiar, cu cât este mai adânc interesată, cu atât este mai bună. Există oare un interes mai puternic și mai personal decât acela care împinge pe savant la cercetarea adevărului care este viața sa ? Moralitatea cere ca individul să erijeze, în fiecare caz, interesul său individual în interes universal ; și ea dezaprobă pe acei care intră într-o contradicție insolubilă între interesul individual al universalului și interesul pur individual. Dar moralitatea nu poate cere suprimarea interesului, fără să nu se suprimă ea însăși...».

S-ar putea crede că în felul acesta Croce nu face decât să stipuleze o searbădă morală utilitaristă. Această falsă interpretare Croce o previne însuși, arătând cum, dimpotrivă, orice separare radicală între economic și etic deschide mai degrabă poarta utilitarismului, care, surprinzând momentul economic în fapta etică, conchide cu grabă că acela este momentul său constitutiv. Implicarea economicului în etic, analogă cu impli-

carea intuiției în judecată și prin urmare a esteticului în filosofie constituie o repetiție de motiv de un caracter pur sistematic. Croce pune de altfel accentul oportun pe această articulație a cugetării sale.

Șirul scrierilor grupate sub titlul *Filosofia ca știință a spiritului* alcătuiește însă un întreg sistematic, nu numai pentru că reflectă o realitate dispusă în mai multe trepte, între care se repetă raporturi analoge, dar pentru că fiecare dintre părțile acestui întreg deservește aceeași tendință generală. În ce constă această tendință ?

Veacuri îndelungi filosofia a fost dominată de mentalitatea raționalistă. Potrivit acestei mentalități, filosofia consideră că adevărul lucrurilor se lămurește în produsele abstracte ale rațiunii, din care contingenta cazurilor particulare este eliminată ca un element impur și aducător de confuzie și eroare. Socrate și Platon au fixat în această privință principii diriguitoare încă din primele timpuri ale filosofiei europene. Aceeași tendință în filosofia morală a adus la considerația că fapta cu adevărat morală este numai aceea care e determinată de principiile rațiunii practice, iar nu de motivul particular al vreunui interes sau al vreunei inclinații. Acest fel de a vedea a culminat în rigorismul eticii lui Kant. Dar aceste străvechi puncte de vedere au fost zguduite în vremea din urmă. Epoca noastră și-a pus în adevăr întrebarea dacă intuiția individualului și a particularului nu relevă aspecte mai intime ale realului, mai apropiate de adevărul lucrurilor, decât acelea care sunt reținute de preparatele abstracte ale rațiunii ? Răspunsul afirmativ și foarte hotărât la această întrebare l-a dat intuiționismul lui Bergson. Noțiunile abstracte, plăsmuirile statice ale inteligenței, în care comprimăm bogăția nesfârșită a realului în devenire sunt mai degrabă mijloace care călăuzesc acțiunea, decât cunoștințe adecuate. Pe acestea trebuie să le căutăm, după Bergson, în intuițiile particularului și ale tranzitoriului. Croce n-a mers atât de departe ca Bergson, deși a admis intuiția ca una din formele spiritului teoretic. În ce privește însă forma cunoașterii care operează în filosofie, el a combinat intuiționismul actual cu poziția tradițională, temperîndu-le pe amîndouă, atunci cînd a recunoscut în judecata individuală o sinteză a universalului cu particularul, a conceptului cu intuiția. Același punct de vedere revine și pentru cazul filosofiei practice, atunci cînd recunoaște în

orice faptă morală o sintetizează între universalitatea eticului și particularitatea economicului.

Chiar în forma sintezelor pe care ni le înfățișează, filosofia lui Croce înseamnă însă o prețioasă încercare de a elibera individualul, de a pune în lumină rolul și valoarea lui în viața spiritului. În estetică, această încercare devenea, între altele, atacul împotriva tuturor acelor categorii artistice abstracte pe care le stabileau retorica și poetica mai veche. Astfel de categorii artistice abstracte le denunță Croce, arătând cum, în însuși procesul lor de formație, dispare individualitatea expresiilor artistice a căror cunoștință ele trebuiau s-o avanseze. Aceeași poziție se repetă acum și pentru cazul filosofiei practice. Acțiunea este, pentru Croce, totdeauna individuală. Preceptele generale cu care erau umplute vechile tratate de morală sunt mai mult sau mai puțin inoperante. În această privință cuvintele lui Croce ne spun răspicat :

«Nici o regulă nu ajunge de a face pe cineva om de acțiune și nici nu ne indică în ce chip trebuie să vrem și să lucrăm într-un caz determinat, după cum nici o regulă de poetică nu poate face pe cineva poet... Acțiunea atîrnă de siguranța ochiului, de percepția situației istorice date, situație care n-a mai existat niciodată înainte și care nu se va mai reproduce identică.»

Aceeași înclinație de a pune în lumină valoarea individualului îl face pe Croce de a prezenta filosofia ca un răspuns la problemele vieții istorice și de a orienta istoriografia către cercetările monografice.

Anii războiului mondial l-au găsit pe Croce cu lucrul său de căpetenie terminat. Vîltoarea l-a smuls și pe filosoful nostru din atmosfera pașnică a studiilor sale, pe care el o dorea aidoma cu aceea a unei mănăstiri napolitane din veacul al XVII-lea. Numeroasele articole pe care el le-a scris în această vreme și în legătură cu problemele zilei (înruntite împreună cu altele de G. Castellano sub titlul *Pagine sparse* (*Pagini risipite*), 4 vol. 1919—1920 și extrase de-acolo pentru ediția germană de J. Schlosser, sub titlul *Randbemerkungen eines philosophen zum Weltkrieg* (*Marginaliile unui filozof în chestiunea războiului mondial*) (1922), au dat prilejul unor comentarii variate și nu totdeauna favorabile. Croce

a pus însă lucrurile la punct în adaosul publicat la sfârșitul schiței sale autobiografice :

«Trăsătura esențială (a acestor articole din vremea războiului) se exprimă în opoziția împotriva minciunii de război și împotriva calomniilor aglomerate în contra adversarilor, în solicitarea respectului pe care aceștia îl merită, dar și în sublinierea necesității de a te subordona războiului, ca o simplă datorie etică, pe care trebuie s-o primești ca o situație istorică și pe care este inutil s-o explici. Întrucât din pricina acestei atitudini am fost deseori identificat cu așa-numiții „umanitariști“, este necesar să repet că spiritul care m-a condus a fost desigur acela al umanității (conștiința istoriei tragice și eroice a omenirii), dar nu absurdul umanitarism care se ridică împotriva istoriei și vrea s-o moralizeze.»

După terminarea războiului, Croce și-a asumat timp de un an de zile răspunderea portofoliului instrucției publice în cabinetul Giolitti, «un an de serviciu miliar», după cum observă el. Știința l-a recâștigat însă curînd. Totuși, ca membru al senatului italian, Croce continuă să-și spună din cînd în cînd cuvîntul său independent și plin de autoritate.

Ultima decadă ne-a adus studiile lui Croce despre Dante și Goethe, despre Shakespeare, Ariosto și Corneille, apoi o seamă de articole despre principalii poeți italieni și străini din veacul al XIX-lea. Această îndelungată meditație asupra poeziei și operelor lor l-a făcut pe Croce să-și revizuiască și să-și completeze ideile sale cu privire la artă și la critica ei. Încă din 1908, ideile cuprinse în *Estetica* sa nu-l mai satisfăceau deplin. La această dată și cu prilejul comunicării citite la Congresul de filosofie din Heidelberg (publicată apoi sub titlul *Intuiția pură și caracterul liric al artei*), Croce arată că ceea ce ține laolaltă elementele intuiției este lirismul sufletului artistului, temperamentul, personalitatea sa. Coerența, unitatea și adevărul unei opere rezultă din forța și originalitatea lirismului care o străbate. Critica artistică, chemată să ne spună dacă ne găsim în fața unei adevărate opere sau nu, va trebui deci să surprindă și să descrie unitatea lirismului care o inspiră.

«Unui artist, scrie Croce, nu i se cere să pună temei pe fapte reale sau pe cugetări sau să producă impresie cu bogăția extraordinară a imaginației sale ; ceea ce trebuie să i se pretindă unui artist este să aibă *personalitate* la tresărirea

căreia sufletul ascultătorului să prindă *aripi*. O personalitate care să fie — în cazul acesta fiind exclusă semnificația morală — un suflet vesel sau posac, entuziast sau neîncrezător, sentimental sau sarcastic, blajin sau batjocoritor: dar un suflet. Preocuparea de căpetenie a criticii de artă pare că constă în a determina dacă există o personalitate în opera de artă și care e acea personalitate. O operă greșită e o operă incoerentă, o operă adică în care nu apare numai o singură personalitate, ci mai multe personalități disparate și contrarii și, prin urmare, efectiv, nici una.»

Acest principiu îl aplică acum Croce în studiile pe care le consacră marilor poeți ai trecutului și ai prezentului și care sunt niște analize psihologice aprofundate. Istoria literaturii și artei se reduce în cazul acesta pentru Croce la seria caracterizărilor succesive a marilor artiști și a operelor lor și forma ei adecuată este eseul și monografia.

Caracterizarea artei ca intuiție a individualului ar fi putut face pe cineva să observe că arta este în același timp intuiție a finitului. În realitate, termenii «finit» și «infiniț» sunt produse ale abstracției și ale inteligenței logice și, prin urmare, ei sunt străini de artă, care e o manifestare prelogică a spiritului teoretic, adevărată «formă aurorală a cunoașterii». Necunoscînd deosebirea dintre finit și infinit, arta îi închide mai degrabă în sine. Aceasta alcătuiește «characterul de totalitate al expresiei artistice», căruia Croce îi consacră unul din studiile cele mai însemnate printre scrierile sale mai noi.

«În intuiția pură, scrie Croce, amănuntul palpită în viața întregului, iar întregul se regăsește în viața amănuntului și orice reprezentare artistică adevărată e în același timp și ea însăși și universul — universul în cutare formă individuală, și cutare amănunt particular, asemenea universului. În fiecare accent al poetului, în fiecare creație a fantaziei sale, se zbuciumă întreg destinul omenesc, toate nădejtile, toate iluziile, toate bucuriile, gloria și mizeriile vieții omenești, tragedia cruntă a realității, în devenirea și dezvoltarea ei copleșitoare, obîrșită din propria sa substanță, zămislită din chinuri și din fericire.»

Characterul de totalitate al expresiei artistice indică artistului o normă, aceea de a nu strîmta niciodată dimensiunea ei cosmică prin reflexe ale vieții personale și mărginite, cum

în realitate se întâmplă într-o anumită literatură «efeminată» a epocii noastre.

Am arătat mai sus că locul pe care îl ocupă Croce în cugetarea contemporană este alături de curente care și-au asumat sarcina de a arăta care este înțelesul și valoarea individualului în filosofie. Gîndirea tradițională cu orientarea ei exclusivă spre general și abstract, însemna în același timp o înstrăinare de viață. Dimpotrivă, apropierea de viață și credința că pe calea aceasta filosofia se poate umaniza și îmbogați stă la baza unei opere ca aceea a lui Croce. Niciodată citirea lucrărilor lui Croce nu-ți dă impresia că te găsești față în față cu vreunul din acei tehnicieni ai filosofiei la care dezvoltarea sistematică a gîndirii ascunde și umbrește sentimentul viu al problemelor. Împrejurarea se răsfrînge chiar în forma de expunere a filosofiei crociene, care nu are nici unul din agrementele unei imaginații colorate, dar care înlănțuie și țîrăște cu toate acestea, prin aceea înlănțuire dramatică a ideilor în care se întrezărește gînditorul în luptă cu problemele lui și în momentul în care soluțiile sale iau naștere.

În sfîrșit ceea ce am dori să adăugăm la finele acestor pagini consacrate operei și personalității lui Croce, este reliefarea exemplului pe care îl aflăm în acestea și care n-a rămas fără răsunset în cultura contemporană a Italiei. Opera și personalitatea lui Croce sunt străbătute de un anumit patos al conștiinciozității și probității. Filosof și istoric, Croce n-a alunecat în nici unul din defectele care pot fi legate de practica uneia singure dintre aceste specialități. Combinînd mai degrabă punctele de vedere și metodele tuturor domeniilor în care mintea sa s-a aplicat, Croce a fost un filosof la care speculația s-a alimentat dintr-o întinsă cunoștință a vieții istorice și un istoric la care cercetarea detaliului s-a lărgit pînă la considerarea principiilor. Miopia omului de fapte și zădărnicia amatorului de idei generale au fost păcate deopotrivă de străine de firea sa. Siguranța științei sale și vastitatea orizontului filosofic au caracterizat totdeauna opera de scriitor a lui Croce. Stăpînind o puternică și fecundă imaginație de idei, dar aflînd în aceasta îndemnul de a se lega cu atît mai strîns de realitatea faptelor particulare și concrete, găsind în sine tendința către generalizare, dar obligîndu-se tocmai pentru aceasta de a-și măr-



gini totdeauna ancheta sa la cazul special al unei epoci istorice, filosof sistematic, neascunzându-și insuficiențele tuturor sistemelor filosofice definitiv încheiate, preferînd să distingă și analizeze decît să treacă cu ușurință peste deosebiri și să sintetizeze în mod pripit, Croce este în adevăr un exemplu al probității și conștiinciozității intelectuale. G. Prezzolini, apreciind valoarea influenței lui Croce asupra tinerei generații italiene, avea așadar dreptate să scrie în *La cultura italiana* :

«...Croce a exercitat un oficiu binefăcător de corectare a umflăturii și retoricii naționale. Nu vom întîlni în el programe vaste și vorbe goale, ci exemplul și predica virtuții modeste, a muncii pline de simplitate, a sarcinii cotidiene exercitată cu conștiinciozitate. El respinge pe reformatorii și vînzătorii de remedii capabile să mîntuiască dintr-odată umanitatea sau vreo țară, nu crede în revoluții capitale, ci în operă înceată, exactă și statornică.»

Spiritul măsurat al clasicismului și-a găsit astfel în opera lui Croce una din întrupările lui cele mai edificatoare.

1932

## KALOKAGATHIA

Sub cerul albastru al Atenei, acolo unde cimbrul și menta își împreună miresmele lor cu parfumele levantine, pe cari brizele mării le aduc pe drumuri de valuri în rostogoliri leneșe, sub privirea de foc a soarelui, se nascu — sunt mii de ani de atunci — un popor de oameni fericiți. Ei păreau, în nobila lor frumusețe, visul de desăvârșire al unui zeu.

Pentru întâia oară corpuri frumoase de ~~afete~~ ascundeau sufletele nespuse de bogate.

Cu forme svelte, cu fruntea ridicată, cu gestul larg, prin ochii lor albaștri se revărsa bogăția de raze a sufletelelor lor senine ca cerul sub care se născură.

Făpturi armonice ca o cântare, ei întrupează desăvârșirea omenească.

Visul acesta de desăvârșire, oamenii îl numesc *Kalokagathia*: căci în adevăr *buni și frumoși* erau copiii cerului atic. Dar oricum i-ai numi cuvântul nostru e sărac.

Priviți-l pe Phoebus-Apollo! Măiastra daltă a lui Leochares l-a făcut după chipul și asemănarea lui și a fraților săi. Pieptul său e larg și viguros. Brațele deschise vor fi ținând arcul din care a zburat o săgeată. Privirea îi e de o nobilă severitate. E învingător!

Frumosul copil al lui Jupiter și al Latonei, învingătorul profanatoarei Niobe, e zeul Luminii și al Cântului : al Științei și al Poeziei.

Iată cum acesta întrupează *Kalokagathia*, principiul atic și idealul omenesc.

Frumusețea lor era simplă. Simple le erau podoabele. Nu cunoșteau somptuoasele falduri ce acoperă *Madonele* lui Bellini, nici vestmănte grele ce acoperă femeile din pânzele lui Palma Vecchio sau Lorenzo Lotto, nici monumentele de pâr ondulat ce se ridică pe capetele frumoaselor din Versailles.

Și-n sufletele lor era la fel. Infinita ondulare a mării le aducea cântecul pe buze.

Parfumurile unor flori umile a născut în sufletele lor *imnurile orfice*.

O albină înțepă pe Cupido, și Anacreon amestecă lacrimile sale, surîsul blînd ce-l împărți copiilor ce-au greșit.

Teocrit se înduioșează de durerea pe care o simte copilul Arcadie, ce, alergînd nebunatic pe cîmp, s-a înțepat într-un picior.

Nouă ne trebuiesc prăbușiri de munți, revărsări de lavă, larmă nebună de trompete — lor, înfiorarea mării, veninul unei albine, melodia simplă a cîntăreței de flaut.

Noi și Ei ! Umilitoare asemănare ! Ei frumusețe, înțelepciune, viață. Noi — urîtenie înțeleaptă sau forță monstruoasă și deșartă.

Ei iubeau viața puternică și nemăsurată, viața adevărată.

Noi iubim neantul sau iluzia unei vieți ce va să vie. Ei iubeau realități, noi umbre.

Privirea lor era veșnic ațintită în afară. Lumina puternică a cerului atic îi atrăgea cu vraja de miracol, le arăta multe și le arăta înecate în lumină. De aceea sufletele lor erau bogate, de aceea iubirea lor pentru lume era nemăsurată.

Pe noi ne-au învăluit ceturile coborîte din Nord. Privirea noastră cată înlăuntru. Și pentru că bogăția lăuntrică ne-o dă numai bogăția din afară, noi nu ne cunoaștem decît pe noi, ne scormonim făptura noastră internă, ne îndurăm la gîndul deșertăciunii dinlăuntru și năzuim spre odihna fără margini.

Sufletul atic s-a născut sub cerul luminos al Heladei, sufletul modern descinde din negurile mărilor de nord.

De aceea, cînd muribundul de azi mai tinde cu o ultimă efortare spre viață, spre viața adevărată — privirea lui se întoarce nesățioasă către frontispiciul Parthenonului, pe care lichenii s-au așezat în arabescuri ciudate.

## ICOANA OMULUI ÎN CLASICISM ȘI ROMANTISM

La începutul veacului trecut, romantismul venea cu misiunea să protesteze în numele sensibilității despre care toată lumea era de acord să creadă că veacul anterior o nesocotise. Cum însă era greu de conceput ca în cuprinsul unei întregi sute de ani, așa-numitele puteri sufletești să se fi separat și una din ele să fi fost eliminată cu desăvîrșire, este mai firesc să spunem că romantismul venea să impună alte forme și categorii ale sensibilității decît acelea care predominaseră în cele două veacuri anterioare ale clasicismului. Dacă totuși închipuirea pe care romantismul și-o făcea despre sine era posibilă, lucrul se datorește vederii, curente în psihologia timpului, despre «autonomia facultăților sufletești», printre care, ultimii filosofi din școala lui Leibniz, acordaseră un loc aparte «afectivității». În numele acestei «afectivități» se încerca acum o adevărată revoluție. Revoluția socială decapitase pe rege; romantismul urmărea o revoluție asemănătoare în ceea ce, cu o semnificativă metaforă politică, s-a numit «organizația monarhică a sufletului». Romantismul voia să decapiteze anume pe «monarhul spiritului», rațiunea.

Sensibilitatea, pe care noua societate produsă de revoluție o aducea cu sine, era în adevăr aceea din care ponderea rațiunii dispăruse. Lumea aristocrată, dezvoltată la curțile numeroșilor regi și principii care domneau în Europa realizase o formulă sentimentală diferită de aceea pe care romanticii o asimilau pur și simplu cu sensibilitatea în sine. Rece,

cu simțirea indiferentă și neutră, nu putea fi această lume, chiar numai pentru motivul că femeia juca un rol atât de însemnat în ea. Semne despre o sensibilitate vibrantă se găsesc destule în memoriile și corespondența pe care ne-a lăsat-o «lumea bună» din veacul al XVII-lea sau al XVIII-lea, dar această sensibilitate nu este incompatibilă nici cu discreția nici cu stăpânirea de sine, cu nimic din ceea ce presupune o integrare a sensibilității în acea organizare monarhică a spiritului, în fruntea căruia stă controlul rațiunii.

Esteticianul italian B. Croce observă undeva că invazia măturiei personale, a tonului de confesiune în literatura modernă, înseamnă pretutindeni o *feminizare*. Femeile n-au reprezentat însă totdeauna lipsa de stăpânire sentimentală. Interesant ar fi de studiat clasicismul tocmai în persoana unora din femeile care au trăit în veacurile corespunzătoare. S-ar putea cita aici frumoasa culegere de scrisori a d-nei de Sévigné, unde exaltarea maternă se reflectă, se pricepe atât de bine pe sine și se stăpânește cu atâta demnitate, încât șirul scrisorilor este și documentul unei inimi omenești și o adevărată operă de artă. Acest din urmă caracter îl pierd scrisorile din veacul al XIX-lea, care încetează să mai fie un «gen literar». Chiar când ele sînt semnate de un Flaubert și sînt străbătute de un dureros patetism, ele rămîn numai simple «documente», roade ale acelei impulsivități sentimentale care ajunse la modă odată cu romantismul. Sau, când aceste scrisori sînt semnate de alții și aduc o preocupare de artă în sens clasic, ele sînt astăzi legate cu o anumită notă de vetustate și putem fi siguri că vin din cercuri populare, rămase în afară de mișcarea culturală a timpului, unde nu rareori ni se întîmplă să găsim fantoma unor atitudini vii cu o sută sau două de ani în urmă.

Sentimentul pe care îl concepem astăzi în legătură cu aceste lucruri învechite ocupă un loc pe care altădată îl avea tocmai sentimentul de dezaprobare pentru acele atitudini noi care nu reușiseră să se impună și care ofensau toate normele de stăpânire și discreție de care buna lume clasică obicinuia să asculte. Un fel de dispreț întîmpinăm și într-un caz și într-altul. Dar, pe când noi disprețuim mai ales «demodatul», clasicii disprețuiau mai ales «noutatea» impetuoasă a manierelor. Disprețul este în genere un sentiment aristocratic; o sancțiune pusă în mișcare de conștiința de clasă.

Disprețuiește aristocratul tot ce nu se însumează sub punctul de vedere al eticii sale specifice. Dar de sub acest punct de vedere iese cu desăvârșire «poporul», al cărui nume lumea aristocratică îl pecetluiește cu o nuanță peiorativă ; cu această coloratură societatea aristocratică a romanilor pronunță numele de plebe și plebeu. Ciudată și contrastantă situație deci ! «Plebee» era pentru lumea clasică — noutatea, pe când, începînd cu romantismul, calificarea aceasta se potrivește «vestustății», adică trecutului nobil care supraviețuiește în prezentul popular. Împrejurarea are desigur o explicație. Lumea modernă, lipsită de tradiție, pare a se teme mai ales de trecutul în numele căruia vechea aristocrație și poporul se trezesc deodată uniți. Așa ne apare disprețul, ca o armă întrebuintată pentru menținerea influenței de care cineva, grup sau persoană, se bucură la un moment dat.

S-a observat că încă din veacul al XVIII-lea încep să apară tot mai des oameni de felul acestora care mai târziu au primit numele de «originali». Originali sînt și aceia care practicește transgresează normele sociale ale timpului, dar și aceia care în vorba și judecata lor dovedesc sau caută să facă dovada că se poate gândi și altfel decît obicinuît se gîndește, și că adevărul poate fi cercetat și în altă parte decît acolo unde lumea îl caută deobicei. Corelativul intelectual al originalității practice este spiritul paradoxal. Am avut și altă dată prilejul să arătăm că paradoxia în veacul al XVIII-lea își are pricina sa istorică printre ultimele consecințe ale încrederii carteziene în rațiune. Anume atunci cînd rațiunea dobîndi o asemenea încredere în sine încît nici un frîu nu mai putea reține jocul abstract al dialecticii sale, ea ajunsese să se opuie sieși. Această luptă a rațiunii cu sine însăși, prin care ea se dă mereu de minciună, sub pretextul că are mereu dreptate, a primit numele de paradox. Lumea clasică privea însă cu un ochi rău și pe originali și mania lor paradoxală. Așa pedepsi ea, între alții, pe nobilul d'Argenson, despre care Taine ne spune că era de altfel un om de inimă și talent, cu teribila poreclă «la bête», dobitocul.

Dezaprobari de aceeași natură primeau în vremea clasicismului toți aceia cari într-un fel oarecare căutau să se abată de la codul bunei purtări. Acest cod se știe apoi că era foarte minuțios. Exista un tipic al conduitei care regula chiar gestu-

urile cele mai mici ale vieții. Societatea intervenea în împrejurările cele mai neînsemnate ale lumii clasice și-i prescria o regulă ; iar grija acestei lumi de a adopta numaidecât regula și de a nu o depăși în nici un caz, dovedește că ea trăia numai pentru societate. «Onoarea» din care Montesquieu făcuse principiul etic al monarhilor era numai unul din aspectele conștiinței că ești privit și că trebuie să trăiești pentru spectatori. S-ar putea observa totuși că supraveghierea și conștiința că ești supravegheat alcătuiesc într-o asemenea măsură o trăsătură a oricărei societăți încît numai cu greutate s-ar putea face din ea o caracteristică a lumii clasice. La o asemenea observație am răspunde însă că pe cînd în clasicism amintita conștiință lucrează ca un motiv de integrare socială, în romantism ea lucrează ca un motiv de izolare a individualității. Firește că pentru ochii spectatorilor se desfășurau acele pitorești mascarade care punctează cu cîteva memorabile momente istoria romantismului. Înfăptuite ca să minuneze, chiar dacă ar fi trebuit în același timp să revolte, erau toate acele excentricități care, odată cu romantismul, veniră să înlocuiască buna purtare exemplară a clasicilor. Cu anecdote nu ne putem ocupa aici. Important pentru noi este să reținem că, știindu-se deopotrivă supravegheați, clasicii urmăreau să obțină aprobarea societății, pe cînd romanticii nu se fereau să înfrunte chiar oprobiul ei.

Pe cînd clasicii năzuiau mai mult spre stima lumii, romanticii voiau mai degrabă s-o minuneze și să-i smulgă admirația. Onoarea clasicului era să fie ca toată lumea (chiar dacă această lume exemplară nu era de fapt o majoritate), aceea a romanticului era să fie deosebit de restul lumii și asemănător numai cu sine însuși.

Dar, în afară de aceste actricești atitudini ale romanticului care, manifestînd cel mai mare dispreț pentru media umană, voia totuși să se impună admirației ei, vremea cea nouă aduse, într-un număr cu mult mai mare decît în trecut, temperamente solitare, concentrate și enigmatice. Era greu de spus dacă singurătatea în care se închideau un Obermann sau René înseamnă o renunțare definitivă la înclinarea așa de firească omului de a se oglindi în sufletul semenilor săi, sau dacă nu cumva există aici un grăunte de superioară ipocrizie, menită să imprime în această oglindă o imagine preferată. În acest din urmă caz, solitarii meditativi ai roman-

tismului nu s-ar deosebi de excentricii care le erau contemporani decît printr-o tactică deosebită și mai rafinată, pe cînd năzuința de a-și izola individualitatea și de a cuceri admirația, chiar în paguba stimei și a comprehensiunii, ar fi motivul unic care i-ar determina. Practic, nu s-ar schimba nimic din toate acestea dacă am admite că în solitudinea romantică n-ar intra nici un element de figurație, că în adevăr conștiința noului om singuratic ar rămîne străină de orice reprezentare a mediului înconjurător — pentru că și în acest caz ne-am găsi în fața aceleași dezintegrări a individului din societate.

Dar mai vrem să adăugăm ceva. Dată fiind amintita variație în relația pe care individul o întreține cu societatea, ne întrebăm dacă această variație a avut o influență și asupra icoanei omului în literatură. Sau, mai bine zis: pentru că putem cu siguranță constata o schimbare, de la un secol la altul, și în icoana omului, apare întrebarea dacă se poate face o legătură între această schimbare și cealaltă, amintită mai sus?

Despre literatura clasică s-a spus că înfățișează caractere. Gelozia, fidelitatea, onoarea, avariția, mizantropia, impostura ș.a.m.d. fac parte din aspectele care au alimentat teatrul tragic și comedia clasică. Dar acestea nu sînt propriu-zis niște stări sufletești, ci concepte morale. Un caracter — în sens clasic — este întruparea unui concept moral. Romanticismul, introducînd caracterele excepționale, părăsește cu desăvîrșire poziția pe care o ocupase clasicismul mai înainte.

Omul romantic nu mai este încarnarea unui concept; nu mai este raționalizat, este scos de sub imperiul unei norme tipice. Cu timpul, noua literatură și chiar teatrul (despre care poetica școlară ne asigură mereu că înfățișează caractere), renunță de a mai înfățișa oameni și se reduce să ne prezinte simple stări sufletești. Dar pentru că ideea de caracter unitar nu mai jucă nici un rol, nici un principiu nu mai fu în stare să unifice și să îmbine convergent toate aceste stări de suflet. Aci apare *omul contradictoriu* al romanului rus, care, din acest punct de vedere, poate fi socotit drept postul cel mai înaintat al romanticismului.

Am spus că omul clasic este acela care trăiește pentru societate, este acela privit, judecat și normalizat de ea. Din



firea semenului, rămîne în ochii mediului care îl consideră, numai ceea ce ştie el mai dinainte şi în mod general despre firea oamenilor.

Omul închipuit de clasicism este aşadar un om simplificat, redus la o trăsătură tipică : adică tocmai un «caracter». Clasicul, privind lupta pasiunilor, recunoaşte cazuri de gelozie, fidelitate, avarie, mizantropie ş.a.m.d. Măştii bogate şi contradictorii a individualităţii, el <îi> şi aplică un regim de raţionalizare, după cum şi în viaţa practică, el îi pretinde să se apropie de tipic. Într-o lume în care viaţa de societate era bunul cel mai mare, nici nu putea să se întîmple altfel. Viaţa de societate cere doar convenţii, categorii care să permită o uşoară identificare şi să mijlocească luarea unei atitudini sigure de sine ; ea vrea să se desfăşoare pe un teren îngrijit, cu poteci bine stabilite, conducînd spre scopuri cunoscute mai dinainte.

Ce se întîmplă dar cînd omul nu mai trăieşte pentru ochii lumii sau cînd năzuieşte numai s-o minuneze şi s-o revolte ? Sau excentricul din mascarada romantică trece şi în literatură, întruchipînd aşa-numitul «caracter de excepţie» sau apare omul iraţional, cu masa bogată şi contradictorie a individualităţii sale. Din aceste motive, romantismul poate fi judecat ca un produs al singurătăţii omului în lume, indiferent dacă această singurătate este autentică şi fatală sau voită şi provocată sau artificială şi simulată. Numai că, în această deosebită calitate a singurătăţii stă şi deosebirea dintre feluritele genuri ale romantismului, care — se ştie — dezvoltă o întinsă curbă între impostură şi tragism. |



# INDICE DE AUTORI

## A

Alberti, Leon Batista : XII  
Anacreon : 125  
Andreas, Lon Salomé : 69, 70  
Ariosto, Ludovico : 120  
Aristotel : XII, 7, 93

## B

Bachofen, Johann Jacob : 60  
Bacon, Francis : 15, 58  
Bayle, Pierre : 20  
Barrés, Maurice : 10  
Bellini, Giovanni : 125  
Bergson, Henri : 118  
Bizet, Georges : 68  
Brandes, Georg : 50, 52, 72, 96  
Bruno, Giordano : 20  
Burckhardt, Jacob : 60

## C

Camerarius : 33  
Caspari, Theodor : 49  
Castellano, G. : 106, 112, 119  
Călinescu, George : XXI  
Chamberlain : 62  
Chateaubriand, François René :  
VII, 129  
Corneille, Pierre : 43, 120

Croce, Benedetto : VII, XVI,  
XVII, XVIII, XXVIII, 31,  
105—123, 127  
Cusanus, Nicolaus : 15, 16  
Cuvier, Georges : 15

## D

Dante, Alighieri : 120  
Darwin, Ch. : 10  
De Sanctis, Francesco : 107, 110  
Descartes, René : 9, 27, 55, 56,  
80, 83  
Diogene : 58  
Diogene Laertiu : 59  
Dostoievski, Feodor Mihailovici :  
11

## E

Eckermann : 31  
Einstein, Albert : 17  
Eminescu, Mihail : VI  
Empedocle : 66, 75  
Erbiceanu, Constantin : 97  
Eucken : 113

## F

Fichte, Johann Gottlieb : 55, 56,  
57

Flaubert, Gustave : XVII, 30, 31, 127  
Förster, Bernhardt : 69  
Förster-Nietzsche, Elisabeth : 61, 69, 70, 79  
Freud, Sigmund : 11

## G

Galilei, Galileo : 45, 56  
Gast, Peter : 69, 72, 73  
Geoffroy de Saint-Hilaire, Étienne : 21  
George, Ștefan : 30  
Gentile : 112  
Goethe, Johann Wolfgang : VII, XV, XVI, XVII, XVIII, XXI, 1, 9, 13, 14, 18—47, 120  
Gide, André : 11  
Guyau, Jean Marie : 54, 76

## H

Haeckel, Ernst : 16  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 57, 63, 112, 114  
Heraclit : 13, 14, 15, 17, 18, 22, 24, 28  
Hesiod : 59  
Hölderlin, Friedrich : 59, 66  
Homer : 30, 59  
Hugo, Victor : 41  
Hume, David : 114  
Husserl, Edmund : 17

## I

Ibsen : 48—54, 76

## J

Joël, Karl : 14, 17

## K

Kant, Immanuel : 21, 37, 43, 56, 60, 94, 114, 118  
Köselitz : 69

## L

Labriola, Antonio : 107, 109  
La Rochefoucauld, François de : 67

Lamarck, Jean-Baptiste de Mo-  
net : 10  
Langbehn, Dr. : 74  
Leonardo da Vinci : 84  
Leibniz, Gottfried Wilhelm : 58, 126  
Leochares : 124  
Lessing, Gottold Ephraim : 16, 23, 34, 43  
Lévy-Brühl, Lucien : 5  
Liszt, Franz : 60  
Locke, John : 58  
Lotto, Lorenzo : 125  
Lotze, Rudolf Hermann : 57  
Lovinescu, Eugen : XXIII  
Luther, Martin : 39

## M

Machiavelli, Niccoló : 9  
Mallarmé, Stéphane : XVII, 30, 82, 84  
Marc-Aureliu : 8, 88, 96, 97, 98  
Marlowe, Cristophor : 34, 36  
Meysenburg, Malwida von : 67  
Michelangelo (Michelangelo Buonaroti) : 30  
Montesquieu, Charles de Secon-  
dat : 58, 129

## N

Nietzsche, Friedrich : VII, XVIII, 47, 54—76, 81, 89, 96, 98  
Nostradamus (Michel de Nostre-  
Dame) : 37

## O

Overbeck, Franz : 60, 69, 70, 72, 73

## P

Palma il Vecchio (Jacopo Ni-  
gretti) : 125  
Papu, Edgar : XXII  
Parmenide : 13  
Pascal, Blaise : 17  
Petrarca, Francesco : 9  
Pârvan, Vasile : XVIII, XXV, 88—104

Pitagora : 68  
Platon : 5, 6, 9, 75, 96, 118  
Plotin : 58  
Prezzolini, G. : 123  
Ptolemeu : 14

## R

Rabelais, François : 30  
Racine, Jean : 43  
Rée, Paul : 67, 70  
Rienzi : 9  
Ritschl : 59, 60  
Rohde, Erwin : 59, 69  
Romundt : 60  
Rousseau, Jean Jacques : IX, 9,  
16, 22, 36, 37, 53, 62

## S

Schandorf : 48  
Scheler, Max : 3  
Schelling, Friedrich Wilhelm : 46,  
57, 59  
Schiller, Friedrich von : XIII,  
XVI, 30, 39, 42, 43, 53, 76  
Schlosser, J. : 31, 119  
Schopenhauer, A. : 16, 57, 59, 64  
Shakespeare, William : 39, 120  
Sénancour, Etienne Pivert de :  
VII, 129  
Seigné, Marie de Rabutin-  
Chantal, marchiză de : 127  
Simmel, G. : 49  
Simonide : 59  
Socrate : 38, 58, 63, 67, 75, 81,  
86, 89, 95, 118  
Spaventa, Bertrando : 107  
Spencer, Herbert : 54  
Spinoza, Baruch : 18, 19, 45, 68  
Stein, Heinrich von : 71

Stendhal : 67  
Strauss, David : 63  
Strindberg, August : 72

## T

Taine, Hippolyte Adolphe : 10,  
72, 128  
Tasso, Torquato : 24, 25  
Teocrit : 125  
Theognis : 59  
Tolstoi, Leon : 54

## V

Valéry, Paul : VII, XVI, XVII,  
XVIII, 77—87  
Vauvenargues : XXVIII  
Vico, Giambattista : 108, 110,  
112, 114  
Vitruvius (Marcus Vitruvius  
Pollio) : XII  
Voltaire, François Marie Arouet :  
58, 68

## W

Wagner, Richard : 59, 60, 61,  
63, 64, 65, 66, 70, 71  
Walzel, O. : 37  
Winckelmann, Johann Joachim :  
44  
Willamovitz-Möllendorff, Ulbrich  
von : 59

## X

Xenofan : 13

## Z

Zenon Eleatul : 13